
UC-NRLF
$B 734 845

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class 787
W853
Su
v.2
AS602

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

TERQUEM REL.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

HISTORIA DE LAS LITERATURAS

CASTELLANA Y PORTUGUESA

POR

FERNANDO WOLF

traducción del alemán por

MIGUEL DE UNAMUNO

profesor en la Universidad de Salamanca.

CON NOTAS Y ADICIONES POR

M. MENENDEZ Y PELAYO

de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia.

SEGUNDA Y ÚLTIMA PARTE.—OCHO PESETAS

MADRID

LA ESPAÑA MODERNA

Cuesta Sto. Domingo, 6.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

HISTORIA

DE LAS

LITERATURAS CASTELLANA Y PORTUGUESA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA FILOSOFÍA É HISTORIA

HISTORIA DE LAS LITERATURAS

CASTELLANA Y PORTUGUESA

POR

FERNANDO WOLF

traducción del alemán por

MIGUEL DE UNAMUNO

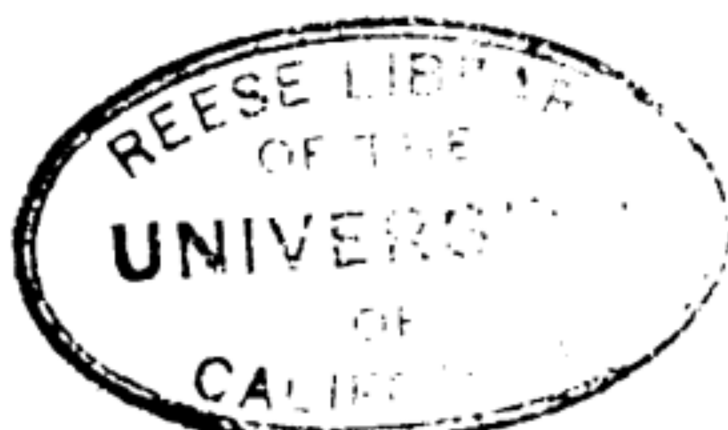
profesor en la Universidad de Salamanca

CON NOTAS Y ADICIONES POR

M. MENÉNDEZ Y PELAYO

de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia.

SEGUNDA PARTE



MADRID

LA ESPAÑA MODERNA

Cuesta Sto. Domingo, 16.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

PRESERVATION
REPLACEMENT
REVIEW 9/26/88
m/f

ES PROPIEDAD

1438.—ESTABLECIMIENTO TIPOGRAFICO DE AGUSTIN AVRIAL
San Bernardo, núm. 92.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

787
W853
Su
v.2



LA LITERATURA
CASTELLANA Y PORTUGUESA

SEGUNDA PARTE

SOBRE LA POESÍA DE LOS ROMANCES DE LOS ESPAÑOLES (1)

1. Université de France.—Académie de Paris.—Faculté des lettres.—Thése pour le doctorat.—Études sur l'origine de la langue et des romances espagnoles, par M. E. Rossew Saint-Hilaire. París 1838. 4-33 pág.
2. De primitiva cantilenarum popularium epicarum (vulgo Romances) apud Hispanos forma.—Ad professoris ordinarii locum in facultate philosophica universitatis litterariae Berolinensis rite capessendum scripsit. V. A. Huber, phil. Dr. et professor publ. ord. Berolini, typis academ. 1844. 4-27 pág.
3. Chronica del famoso cavallero Cid Ruy Diez Campeador.—Nueva edición con una introducción histórico literaria. por D. V. A. Huber, catedrático de literatura moderna en la universidad de Berlín.—Marburg, en casa de Bayrhoffer, 1844, gr. 8, CXLVIII y 355 pág.
4. Romancero castellano ó Colección de antiguos romances populares de los españoles, publicada con una introducción y notas, por G. B. Depping.—Nueva edición con las notas de D. Antonio Alcalá-Galiano.—Leipsique, F. A. Brockaus. 1844, gr. 12, tomo I, LXXXIII y 418 páginas, tomo II, IX y 482 páginas.
5. Rosa de Romances ó Romances sacados de las «Rosas» de Juan de Timoneda, que pueden servir de suplemento á todos los Romanceros, así antiguos como modernos, y especialmente al publicado por el Sr. D. G. B. Depping; escogidos, ordenados y anotados por Fernando José Wolf. Leipsique, en casa de F. A. Brockhaus, 1848, gr. 12, XXIV y 110 páginas (forma además el tercer tomo de la obra precedente).

El amor que ha vuelto á despertarse en Europa hacia la poesía popular y el cuidado que todas las naciones á porfía se toman por la conservación y difusión de sus cuentos, leyendas y cantares, son un

(1) De los Wiener Jahrb. des Lit. tomo 114, páginas 1-72; tomo 117, pá-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

fenómeno peculiar y significativo de nuestro tiempo, tan poco romántico por lo demás. Hace cosa de setenta años, cualquier académico ó profesor universitario habríase juzgado ofendido por la mera sospecha de que aplicara su docta actividad á la literatura popular de su nación, actividad que creía emplear mucho más dignamente en in-

ginas 82-168. He refundido para ello: la reseña sobre el «Romancero general» de Durán (2 ed., Madrid, 1849-1851: 2 tomos, en la «Bibliot. de aut. esp.» tomos 10 y 16) contenida en las *Blatt f. lit. Unterh,* 1852, números 16 y 17; el apéndice tercero de mi traducción de la *Historia de la literatura española*, de Ticknor, apéndice titulado «Sobre la poesía de los romances en España» y la introducción á la «Primavera y Flor de Romances, ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos», publicada con una introducción y notas por F. J. Wolf y C. Hofmann, Berlín, 1856, 2 vols., 8. (Véase sobre este mismo asunto tratado con más amplitud conferencias muy dignas de atención en: *Gottinger Anzeigen*, 1857, st. 40-47 de V. A. Huber, en el *Stuttg. Vierteljahrschrift*, Abril, 1857, páginas 86-121 de A. Ebert, en «El Criterio», año de 1856, número 171, de Amador de los Ríos, y en la *Revue germanique* 1.er *année*, 1858, núm. 2, páginas 179-229 de Édélestand Du Méril.)

El señor conde Alberto de Circourt ha dado un notable sumario del presente trabajo acérca de la poesía de los romances, con instructivas notas, en la *Nouvelle Revue encyclopédique, publ. par MM. Firmin Didot, frères. Deuxième année, Septembre et Octobre*, 1847, *num.* 9 *et* 10, *tome V, p.* 33-54 *et p.* 191-204.

Desde entonces han aparecido los siguientes trabajos especiales acerca de la poesía de los romances: *De la Chevalerie en Espagne et le Romancero* de Ch. Magnin, en la *Revue des deux mondes, année* 1847, *tome XIX, p.* 494-510, ingenioso *aperçu; O spanelskych romanccih Snekterymi ukázkami z nich o ceském prekladu od V. Nebeského.* (Sobre los romaeces españoles, con algunas muestras de ellos traducidas al bohemio por V. Nebesky) en: *Casopis Musea Královstoí Ceského* (Gaceta del Museo bohemio) año xxx, 1856, cuaderno 4, páginas 35-78; trabajo muy bueno, que abarca compendiosamente los resultados de las más rscientes investigaciones, habiéndome servido de gran satisfacción que concuerde con la mayor parte de mis opiniones un tan excelente conocedor de la poesía popular; *Études sur le Romancero, par M. Amedée Hardy*, en la *Revue espagnole et portugaise*, 1857, 5 *Mai;* artículo de periódico completamente superficial; y *Kort Ofversigt af Spanska Romanser nas Historia af E. C. Nilsson*, I, Copenhague, 1857, 8, principio que promete poco, de una «Breve ojeada de la historia de los romances españoles» en sueco, desde el punto de vista de Bouterwek ó de Sarmiento, completamente falta de crítica por lo tanto.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

dagaciones sobre una vasija griega antigua ó sobre una partícula latina; y aun las personas doctas eran hasta tal punto víctimas de este prejuicio, que consideraban la poesía popular como algo equivalente á los espectáculos de feria y á los cantares callejeros del populacho, despreciándola soberanamente. Llegaba la cosa á punto de haber podido un Nicolai, seguro del aplauso de la mayoría, osar poner en ridículo las colecciones de cantos populares en general.

Esta ignorancia y este desprecio de la literatura popular eran consecuencia por un lado del exclusivismo, llevada al colmo, de la dirección humanística erudita, que pisoteaba desatenta las frescas flores silvestres del suelo patrio para desenterrar hermosas petrificaciones y bustos marmóreos de lejanos tiempos y extrañas tierras; y en parte del servil rebajamiento de los pueblos mismos, privados de toda conciencia propia, que habían olvidado todo animador sentimiento de unidad nacional y todo pensamiento de comunidad de razas, sustituyéndolos por una política de mezquina avidez, dirigida meramente á un engrandecimiento exterior, la política de aquella «razón de estado» que se fué haciendo cada vez más desvergonzada desde la guerra de los Treinta Años.

Hacía falta, no hay que dudarlo, un nuevo «azote de Dios», el puño de hierro de un conquistador del mundo, que desenvolviera terriblemente en sus consecuencias más externas aquel despotismo y aquella política de conquista, para sacudir á las naciones de su letargo y volverlas á la conciencia de sí mismas. Hacía falta el señorío tiránico de la usurpación que lo nivela todo, y aniquila todo interno desarrollo orgánico, para que los pueblos fueran á buscar el último medio de salvación de su peculiaridad nacional y de su independencia en la conservación de su lengua y el cultivo de su literatura popular. Así es como vemos, casi al tiempo mismo en que alcanzaba su punto

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

culminante el imperio napoleónico, despertarse de nuevo la atención de los pueblos sobre los monumentos literarios y lingüísticos de su pasado; al tronar de los cañones de Austerlitz y Jena contestan las «Voces de los pueblos en sus cantares»; con el grito de combate de la guerra de emancipación resuenan de nuevo los cantos heroicos de los Nibelungos y del Cid, y con el triunfo de la indepencia nacional sobre la monarquía universal se decidió en la literatura la victoria del principio popular sobre el clasicismo francés.

La opresión del dominio extranjero había cargado con grandísimo peso sobre los alemanes; pero los alemanes fueron los más celosos propagadores del principio popular en la literatura, los primeros que con plena conciencia sacudieron las cadenas de la opresión de escuela y del pseudo-clasicismo, los más agradecidos y despreocupados al reconocer el profundo sentido y efecto de la legítima poesía popular. A ellos sobre todo compete la gloria de haber vuelto á restituir á ésta sus derechos. Desde Alemania difundióse la atención y cuidado hacia esa poesía á todas las naciones cultas de Europa, y después que hubieron dado el primer ejemplo, rivalizaron los otros con ellos en la conservación y recolección de esas flores peculiarísimas del espíritu del pueblo. Podía ya un Nicolai ponerse en ridículo, si quería burlarse de estas colecciones de cantos populares, pues hasta su «pequeño Almanaque», compuesto irónicamente, les vino muy bien; pagábanse hasta á peso de oro las antiguas colecciones raras de esta clase, mientras que las aldinas y ediciones clásicas *cum notis variorum* se relegaban á los desvanes; ya no se desdeñan los primeros poetas en tratar popularmente las leyendas de su pueblo, y no ocultan de ningún modo, precisamente porque son grandes poetas, que no pueden alcanzar el sencillo y profundo poder mágico de la legitima poesía popular; hállanse un Walter Scott y un Uhland que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

se tienen por muy honrados, después de haber alcanzado inmortal renombre con poemas impregnados de espíritu popular, al hacer accesibles á otros las fuentes en que se inspiraron; entonces un crítico como Lachman consume sin escrúpulo alguno tantas vigilias en las canciones del noviazgo de Günther y Sigfrido como en las del rapto de Helena, y se atreve á vindicarlas como las más hermosas y genuinas de la poesía popular; entonces un lingüista é investigador de antigüedades en grande escala, tal como Jacobo Grimm, no se convierte en objeto de la burla de los pueriles pedantes, al recoger los cuentos de niños y del hogar doméstico, tan gustados de los ánimos infantiles, y los edita y comenta como si fueran cuentos milesios; entonces hasta en la misma *Université de France*, asiento en un tiempo del ultraclasicismo, se alcanza el grado de doctor mediante una tesis acerca de los romances populares; entonces puede atreverse *¡mirabile dictu!* hasta un *Professor ordinarius* de una de las primeras Universidades alemanas, á ingresar como tal en ella merced á una memoria acerca de las «Cantilenas populares» como lo prueba nuestro número 2 (1).

Estas dos memorias son, por lo tanto, aparte de su va-

---

(1) El mismo excelente autor de ésa memoria ha probado tan clara como contundentemente (en su notable crítica del Romancero de Depping en las *Blätt. f. lit. Unterh.* de 1845, número 320) que, á pesar de este innegable interés de los cultos y aun de los meros letrados hacia la poesía popular, se halla ésta en mucha parte todavía en manos del mero diletantismo, y que aún queda mucho por hacer, sobre todo por parte de las universidades y academias, para llevar al estudio de este importantísimo objeto el cuidado de la ciencia. ¡Ojalá llegue su advertencia á oídos de los doctos rectores de las universidades! Desde entonces (al paso que en Alemania está todavía abandonado al simple particular el salvar de la total desaparición que cada vez de más cerca les amenaza, los restos de la poesía popular) el gobierno francés ha tomado bajo su proteccion como asunto nacional el coleccionar y editar los cantares populares que brotan del suelo indígena, encargándose de tal cuidado el *Institut de France*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lor interno, pero desigual, un hecho significativo tan sólo por la mera posibilidad de su aparición.

Pero los alemanes no se contentaron con explotar literariamente el interés hacia la poesía popular, excitado y difundido por la necesidad del momento, el poder de las circunstancias, la alterada dirección del espíritu del tiempo y el despertar de la conciencia de los pueblos; no se contentaron con trabajar en lo suyo propio, sino que, movidos por todo eso y por el cosmopolitismo y universalización que es peculiaridad de su espíritu, al que, por efecto de la posición que el pueblo alemán ocupa, le está encomendada tal tarea en la historia universal, sintiéronse impulsados y hasta obligados á ocuparse en la poesía nacional de otros pueblos (1).

Por lo que hace sobre todo á la poesía popular española, un alemán, el genial Herder, es quien, gracias á sus «Voces de los pueblos en canciones», y sobre todo por su «Cid» ha alcanzado el indisputable mérito de haber excitado en favor de aquélla el interés de la Europa culta, habiéndolo hecho con tanto tino, que, á pesar de todas las deficiencias en detalles y particularidades, la impresión total es justa y duradera, y su «Cid», á pesar de todas las traducciones posteriores en muchas cosas más exactas y mucho más completas, ha llegado á ser para los alemanes un libro popular en el más elevado sentido (2). Alemanes, Ja-

(1) Sobre esta misión de los alemanes, la imprescindible necesidad de satisfacer esta exigencia, lo relativamente mucho que hay que hacer acerca de ello, para elevar este estudio á la esfera de la ciencia, y cómo esto sólo puede cumplirse tomando parte activa en ello las universidades y con el apoyo positivo de los gobiernos, se ha explicado muy bien el señor profesor Huber.

(2) Han hecho justicia al punto de vista y al fin de Herder en la concepción de su *Cid* Huber (en los *Gotting. Anzeig*, 1857, cuaderno 40, página 395) y Ebert (en el *Deutsch Vierteljahrschrift*, Abril, 1857, páginas 97-98). El juicio desfavorable de Villemain acerca del mismo, ha provocado dos escritos apologéticos alemanes: Mönnich, *Herder's Cid und die span. Cid-Romanzen* (Tübingen, 1854, 4) y Niemeyer *Ueber Herder's Cid* (Crefeld, 1857, 8.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cob Grimm y Depping, arreglaron por primera vez, en éstos últimos tiempos, fuera de España, colecciones de romances españoles *(Romanceros)* en la lengua original; el primero de los cuales (Silva de romances viejos, Viena, 1815) contiene ya los elementos de lo que debe ser una tal colección para que llene los más elevados y científicos requisitos; la del segundo satisfizo ya en su primera edición (1817) las necesidades de los doctos, por su inteligente ordenación y relativa integridad, y la nueva edición, la citada en el número 4,—después se ha preparado en Londres (1825) una reimpresión de una de sus partes en español,—es aún más satisfactoria. Finalmente, después que Bouterwek, los dos Schlegel, Tieck, F. W. V. Schmidt, Diez, Beauregard-Pandin, Häting (Willibald Alexis), Böhl de Faber, Julius, Rosenkranz, Keller, Duttenhofer, Regis, Geibel, Carlos Stahr, Luis Clarus y otros han cooperado más ó menos á este fin, con tratados, traducciones y ediciones, un alemán también el señor profesor Huber, es quien ha investigado científicamente y puesto de relieve de un modo crítico la formación y el desenvolvimiento de la poesía de los romances con sus escritos citados en los números 2 y 3 (1).

Envaneciéndonos con legítimo orgullo de los trabajos de nuestros compatriotas en este terreno, es ya tiempo de dirigir á ellos una ojeada; y considero tarea oportuna, tomando en muy especial cuenta los escritos precitados y comparándolos con lo que han hecho en tiempos recientes acerca de esto los mismos españoles, intentar resumir los resultados conseguidos sobre la poesía española de los romances, de donde se inferirá qué es lo que nos resta por hacer para elevar las opiniones subjetivas á saber objetivo.

(1) Lo que aquí no hace más que indicarse ha tomado por asunto principal y expuesto con gran doctrina Ebert en su citado trabajo *Literarische Weck selwirkungen Spaniens und Deutslands* (Acción mutua literaria entre España y Alemania).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Para hacer más fácil la ojeada, voy ante todo á exponer bibliográficamente y someter á examen crítico las fuentes y colecciones de los Romanceros aparecidos hasta hoy, en cuanto me son conocidos y accesibles; después, presentaré y estimaré las opiniones acerca del origen, formación y desarrollo de los romances; y finalmente, trataré de su fundamento material y de la división basada en éste, ó sea de los diferentes géneros de romances.

I

De las ediciones y colecciones de romances.

ROMANCEROS

Al mismo tiempo casi en que se introducía y difundía el arte de la imprenta en España, ganaba la conciencia nacional en intimidad y extensión, merced á la unión de los pequeños reinos en una gran monarquía bajo los Reyes Católicos y el engrandecimiento de la misma en el exterior como potencia de primer orden bajo el rey Carlos I (Carlos V de Alemania), y como consecuencia ulterior de esto, junto á la poesía artística se dió cada vez más valor á la popular, ya no vivió despreciada y desatendida en boca del pueblo, sino que excitó la atención de la nación y hasta de los poetas artísticos, en una palabra, se convirtió en un significativo elemento de la conciencia nacional. Es, por lo tanto, natural y no necesita en rigor más prueba el que desde el momento en que la poesía popular llegó á convertirse en tal elemento, no se dejara ya á su

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

transmisión de boca en boca del pueblo la parte más importante y que más respondía al sentimiento nacional, los romances, sino que se hizo uso en favor de ella de la nueva invención, por la cual se fijaba y multiplicaba mediante la imprenta la palabra fugitiva. Pero así como no se podría dudar de esto, aun cuando no se hubiera conservado ni una sola impresión de estos cantos, así también era cosa muy natural el que en un principio se imprimieran tan sólo algunos romances, los más corrientes, los más gustados, los más nuevos, *pliegos sueltos*. No sería, en verdad, maravilla, que de estos *pliegos impresos al vuelo*, que no llevaban en vano ese nombre, ni uno solo hubiera escapado á la «iniquidad del tiempo» y al ansia del lector, para llegar hasta nosotros.

Sin embargo, una feliz casualidad nos ha conservado tantas de estas hojas sueltas, que bastan para probar documentalmente lo dicho, si es que ello lo necesitara. Aún hay más, y es que debemos asombrarnos de la riqueza de lo conservado, y presentarlo reunido, puesto que tiene tanta importancia este fenómeno. Durán, en la última edición de su «Romancero general», ha dado un rico índice de los romances que aparecieron en hojas volantes, sobre todo de los pertenecientes al siglo XVI (tomo I, páginas 67-80), fechados en los años 1525, 1537, 1538, 1539, es decir, antes de haber aparecido las colecciones impresas. Por mi parte he contribuido á esta labor en mi memoria «Acerca de una colección de romances españoles en hojas volantes, de la biblioteca de la universidad de Praga (Viena, 1850, 4). El mismo Durán (l. c., *Prólogo,* pág. VIII) considera los pliegos sueltos como el primer modo y el originario de la publicación de los romances.

Por estos ejemplos de romances en pliegos sueltos se ve ya que en un principio se tenían en consideración y estimábanse dignos de darse á la prensa, sobre todo los

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

compuestos, glosados ó parodiados *(contrahechos)* por poetas artísticos, y así los hallamos en colecciones, primero en pequeño número, mezclados con poesías de poetas artísticos cortesanos, arreglados ó desfigurados por ellos, en los llamados «Cancioneros», es decir, en colecciones de poesías artísticas de *trovadores* (1); puesto que los romances entonces sólo podían pretender un lugar muy modesto, predominando como predominaba la poesía artística, y debían contentarse con ser tolerados y ocupar un rincón en tales colecciones entre las *canciones* artísticas, á título de juguetes accidentales, á que á veces descendían los trovadores (2).

Así es que ya en el más antiguo «Cancionero», el de Fernández de Constantina, se hallan romances bajo una rúbrica propia: «Romances con glosas y sin ellas» (23 en

---

(1) *Canciones*, por oposición á los cantares populares de los juglares, *romances* y *cantares*. De estos últimos habla el marqués de Santillana en su famosa carta al condestable de Portugal con gran desprecio: «Infimos son aquellos (juglares) que sin ningún orden, regla ni cuento facen estos romances é cantares de que la gente baja é de servil condición se alegra.»

A este desprecio hay que atribuir el que no se halle *ninguna* colección *manuscrita* de romances (véase la introducción del marqués de Pidal al «Cancionero de Baena», pág. 24). Tan sólo en el «Cancionero de Lope de Stúñiga» está transcrito *un* romance (anterior, por lo tanto, á 1448) y en el muy posterior «Cancionero de Ixar» se hallan un par de romances parodiados (Ticknor, II, páginas 518-519 y 676-679). Los romances citados por Durán en el «Catálogo de Códices» (II, 695), proceden todos de tiempo muy posterior, de la segunda mitad del siglo XVI y del XVII, es decir, después de las colecciones impresas.

(2) Así por ejemplo, Diego de San Pedro, el conocido trovador, autor de la «Cárcel de amor», de fines del siglo XV y principios del XVI, habla de los romances desgraciadamente perdidos, que hizo en anteriores años, como de pecados juveniles (Böhl de Faber. *Floresta*, tomo I, página 152):

Y aquellos Romances hechos,
Por mostrar el mal allí,
Para llorar mis despechos,
¿Qué serán sino pertrechos
Con que tiren contra mí?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

número, v. Ticknor, II, páginas 529 y 533), y en el conocido «Cancionero general» de Hernando del Castillo, no sólo se conserva esta rúbrica y se aumenta su número considerablemente en ediciones posteriores (v. gr. en la de Amberes, 1557, hay 38 romances), sino que ocurren también un par de romances entre los poemas espirituales y un par de históricos en las adiciones á la última edición. Pero la mayor parte son romances artísticos, y sólo los principios ó fragmentos de los romances lo son de populares más antiguos que sirven de base á las glosas, imitaciones y arreglos de los poetas artísticos (1). Durán (l. c., II, 679-680, s. v. Castillo) ha mostrado muy bien la

(1) En la por mí descrita «Segunda parte del Cancionero general», preparada en Zaragoza por Estévan de Nájera y publicada en pequeño volumen, cuyo único ejemplar posee la Biblioteca de la corte imperial de Viena, están los romances desde el folio XXV hasta el LXXXV, siendo arreglos tan sólo de poetas artísticos. Son los siguientes: Romance de Parnaso glosado por Juan González de Rodil; Romance de Francisco García de Çafra, compuesto por Francisco de Vargas. Empieza: Año de mil y quinientos—y cincuenta y dos corría (relación de una batalla naval entre cristianos y un corsario argelino).—Disparates de Grabiel (sic) de Saravia; los quales van glosando el romance del rey moro: (Paseábase el rey moro).—Otros del mismo autor glosando muchas maneras de romances (los dos últimos versos de cada copla son principios de diferentes romances; citado en el índice que Durán da de los pliegos sueltos, I, pág. LXXIII, véase Disparates); además en el folio CXXIII, véase Glosa sobre el romance que dize: Con ravia está el rey David; folio CXXXIII, r. Glosa del mismo autor (Alonso de Armenta, como resulta evidente de la hoja volante que contiene la glosa; véase Durán, I, LXXVI, Pregunta), hecha por mandado de una donzella á cierta parte de un romanze viejo que dize:

Veo vos crescida hija
Y en edad para casar.
La mayor pena que siento
Es no tener que vos dar.
Calledes padre, calledes
No queredes dezir tal,
Que quien buena hija tiene
Hecho tiene el axuar.

(Es un fragmento del romance de Juan de Ribera, que empieza: «Paseábase el buen conde», impreso por Durán, I, pág. 174, número 317.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

relación que hay entre las diferentes ediciones del Cancionero general de 1511 á 1573, en el respecto de los romances que en ellos se incluyen.

Desde mediados del siglo XVI subió el interés que excitaban los romances tanto que aparecieron ya colecciones especiales de ellos que en un principio usurparon el título de Cancioneros y se llamaron por una *contradictio in adjecto*, Cancionero de Romances, acaso para poder introducirse en el público cortesano y galante y hacerse aceptar de él bajo la egida de un título que había llegado á ser tan corriente; hasta que finalmente pudieron presentarse sin temor alguno bajo su propio nombre, como *romanceros*.

Voy á indicar todas las colecciones de romances que conozco, sean generales ó refiéranse á una esfera particular; en orden cronológico, que es á la vez el pragmático, pues que con este se manifiesta tanto el modo cómo se originaron y la relación mutua que guardan entre sí, como la dirección y alteración del gusto de su público.

Mediante el tesoro extraordinariamente rico que de obras de esta como de las demás ramas de la literatura española posee la biblioteca imperial de Viena, he estado en disposición de poder describir hasta llegar á la autopsia la mayor parte, y he señalado estas piezas con una estrellita (*). El notable «Catálogo de los documentos, etc.» (tomo II, páginas 678-695) que acompaña á la última edición del Romancero de Durán, lo he aprovechado, como es natural, para completar y rectificar esta reseña, de modo que pueda ser la más completa relativamente (1).

(1) Se comprende desde luego que aquí sólo podemos tratar de las colecciones de romances que contienen romances populares propiamente dichos ó arreglos é imitaciones en tono popular, tal como se presentan aún mezclados en la mayor parte de las colecciones; y que, por lo tanto, los productos de poetas artísticos posteriores, que tan sólo á causa de la forma llevan nombre de romances, aun cuando existan colecciones especiales de ellos bajo este nombre, deben aquí ser pasados por alto.

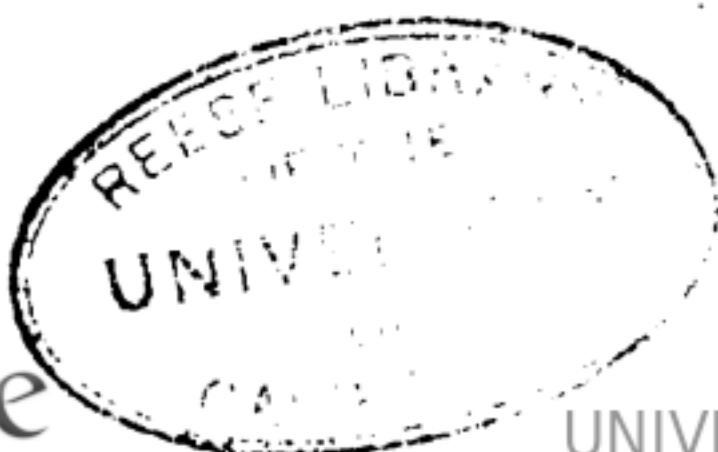
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

1) «*Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean* [*se han*] *compuesto.*» Debajo de esto hay en un marco circular el emblema del impresor, que ostenta un halcón que sobre la mar se disputa un pez con una garza ó una grulla; y á lo lejos una ciudad ó aldea. En seguida: *En Enveres, en casa de Martín Nucio.* La vuelta de la hoja del título está vacía. En la segunda hoja empieza el prólogo:

EL IMPRESOR

»He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que an venido a mi noticia: pareciéndome que qualquiera persona para su recreacion y pasatiempo holgaria de lo tener porque la diversidad de historias que ay en el dichas en metro y con mucha breuedad sera a todos agradable.

»Puede ser que falten aquí algunos (aunque muy pocos) de los romances viejos, los quales yo no puse, o porque no an venido a mi noticia, o porque no los halle tan cumplidos y perfectos como quisiera, y no niego que en los que aqui van impresos aura alguna falta, pero esta se deue imputar alos exemplares de adonde los saque que estauan muy corruptos: y ala flaqueza dela memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vuiese las menos faltas que fuesse posible y no me ha sido [aquí vuelve la página] poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos. También quise que tvuiesen alguna orden y puse primero los que hablan de las cosas de Francia y de los doze pares, después los que cuentan historias castellanas y después los de troya, y



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

vltimamente los que tratan cosas de amores, pero esto no se pudo hazer tanto a punto (por ser la primera vez) que al fin no quedasse alguna mezcla de vnos con otros. Querría que todos se contentassen y lleuassen en cuenta mi buena voluntad y deligencia. El que assi no lo hiziere aya paciencia y perdoneme que yo no pude mas.

»Vale.»

Sigue la *Tabla* en tres hojas no paginadas (1); después el texto en 275 hojas foliadas, en 12. En la hoja 272 es donde termina propiamente el texto, siguiendo esta nota: «Porque en este pliego quedauan algunas páginas blancas y no hallamos Romances para ellas pusimos lo que se sigue» esto es «Otro romance a manera de porque» que empieza: «Por estas cosas siguientes».

Esta es la primera edición, sin año (designada ordinariamente con el nombre de «*Canc. de rom.*» *sin año)*, pero sin duda anterior á 1550, de la colección de romances más antigua conocida hasta hoy (2), de la cual sólo se han hallado dos ejemplares, uno en la biblioteca del Arsenal de París y el otro en la biblioteca ducal de Wolfenbüttel en Brunswick. (Debo la precedente descripción, hecha según este último ejemplar, á la bondad del señor profesor Conrado Hofmann.)

De este Cancionero de romances apareció en el mismo

(1) El romance «Aunque me falta osadía» citado en la tabla no se halla en el texto, así como aquella no da la hoja en que debería hallarse. Tampoco tienen este romance las ediciones posteriores del *Cancionero* ni la *Silva* igualmente citada.

(2) Durán (l. c., pág. 649) hace notar á este propósito que uno de sus amigos vió y usó una edición de este Cancionero, de Zaragoza, sin fecha, y que considera como más antigua que esta de Amberes, pero ésto debe de proceder de una confusión con la primera edición de la *Silva* de que hablaré en seguida.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lugar y por el mismo impresor en 1550 una nueva edición, probablemente la segunda. Diferénciase de la otra por una añadidura al título: «Nuevamente corregido emendado y añadido en muchas partes». En el prólogo del «Impressor» falta el pasaje: «por ser la primera vez», siendo por lo demás idéntico al de la edición descrita ya; el texto ocupa 300 hojas en 12 y la pieza complementaria: «a manera de porque» está suprimida, así como el pasaje que la justifica, por haber desaparecido el motivo que allí se aducía para insertar aquella pieza, ó sea la falta de romances para llenar las hojas, puesto que lo nuevamente añadido ocupa 25 hojas más. Fuera de esto, diferénciase esta nueva edición de la primera en que, por lo común, tiene letras iniciales mayores para los nombres propios, y puntuación, aunque muy desparramada.

La relación entre estas dos ediciones con respecto á las adiciones y supresiones en los detalles se halla expuesta con exactitud en el apéndice á mi Memoria sobre la colección de Praga (páginas 151-152).

Casi meras reimpresiones de esta edición de 1550 son las posteriores: * Amberes, «en casa de Philippo Nucio», 1554 (que posee la biblioteca imperial de Viena; en el catálogo de Nodier se menciona una de 1555, en casa de Martín Nucio del mismo número de hojas y tamaño: no será nada más que una alteración de la hoja del título?); la misma «en casa de Philippo Nucio», 1568, 1573 y 1576; además de Lisboa «por Manuel de Lyra» 1581, y Barcelona, 1587 y 1626, todas en 12.°

Del prólogo de Martín Nucio á la primera edición se deduce ya que arregló por primera vez *(por ser la primera vez)* una colección de romances propiamente tal, á lo cual le indujo, sin duda alguna, como á librero que era, la exigencia del público. Dirigió, empero, su atención tan sólo ó por lo menos preferentemente, á los «romances viejos», que narraban «historias con mucha brevedad» lo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cual era á todos agradable («será á todos agradable»), reuniéndolos con mucho trabajo, ya de hojas volantes (exemplares) (1) ya de la tradición oral («de algunos que me los dictaron»), y teniéndolos que «enmendar y añadir», porque ambas fuentes se los habían proporcionado incorrectos é incompletos. Esto caracteriza ya suficientemente esta colección y el gusto del público para el cual fué preparada. Contiene de hecho los más antiguos romances que han llegado hasta nosotros, en su mayor parte en tono popular, ó en arreglos populares de los juglares, sin que se conozca la mano del editor que ha mejorado y completado la obra, más que á las veces en la modernización de la lengua. Ha procurado además, como dice, introducir «alguna orden», poniendo los primeros los romances del ciclo de leyendas de Carlomagno y sus pares, y haciendo que les sigan los de la historia tradicional de España: después aquellos que tratan asuntos de la antigüedad según la tradición medioeval, y finalmente romances de amor. Este orden, sin embargo, como lo observa él mismo, no podía observarse «tanto á punto», por ser la primera vez que se emprendía tal colección, que no tuviera que quedar para el final «alguna mezcla de otros de diferentes clases». Este apéndice, sobre todo en la edición segunda y las posteriores, consta de romances de diferentes géneros, en que se hallan mezclados con los romances glosados y parodiados *(contrahechos)* de poetas artísticos cuyo nombre se declara, en su mayor parte sacados del Cancionero general (2), algunos que tienen por asunto sucesos de la historia coetánea (del siglo XVI), cerrándose la colección con un par de ellos que tratan asuntos bíblicos (del rey David). Es, en todo caso, un indicio, de la legi-

(1) Véase en la «Primavera y Flor de rom., t. I, pág. 57, los ejemplos que se dan de esto.

(2) Así v. gr. tres romances de Bartolomé de Torres Naharro y hasta uno portugués de Bernardim Ribeiro.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

timidad, carácter popular y antigüedad de un romance el que se presente en esta colección.

2) «*Silva de varios romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto: hay al fin algunas canciones y coplas graciosas y sentidas, Zaragoza, Estevan G. de Nájera,* 1550.» 2 tomos, en 24, letra gótica, con grabados en madera. He dado una extensa descripción de él en mi Memoria acerca de la colección de Praga. (Apéndice, páginas 135 á 148; siguiendo uno de los dos ejemplares que se conocen, el del Museo Británico. El otro se halla en la Biblioteca real y del Estado de Munich.)

Como esta primera edición de la Silva y las dos primeras del Cancionero de romances aparecieron casi al mismo tiempo, sus prólogos se repiten casi literalmente, y el contenido concuerda de tal modo que nos vemos obligados á suponer que la una colección es, por lo menos en gran parte, reimpresión de la otra. Esto ha hecho que hasta los tiempos más recientes se hayan dividido las opiniones acerca de la respectiva prioridad y originalidad de estas dos obras, debiendo yo confesar que me he visto precisado á cambiar repetidas veces mis opiniones sobre este punto.

Pero desde que el señor profesor Conrado Hofmann ha emprendido, á ruegos míos, una comparación crítica de ambas colecciones, comparación cuidadosísima, que ha llegado hasta el más menudo detalle, no puede caber duda alguna acerca de este particular. Voy á contentarme con petir aquí las pruebas que ya dí en la introducción á la re- «Primavera y flor de romances» (páginas LX-LXVII) (1) justificadas con numerosos ejemplos en la crítica del texto

(1) Son tan contundentes estas pruebas, que el docto y perspicaz Gayangos, que antes se habia pronunciado en favor de la opinión de Ticknor que juzga anterior y original la *Silva,* ahora (en el 4.° tomo de la traducción española, pág. 405), se ha expresado en favor de mi punto de vista.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de cada romance según se halla en cada colección, reproduciendo los resultados que allí obtuvo nuestra investigación acerca de la relación de la edición del Cancionero de romances con la primera edición de la Silva (l. c., páginas LIX-LX):

1.° La edición sin año ó sea la primera del Cancionero de romances no puede ser reimpresión parcial de la Silva; debió preceder por lo tanto á la edición de 1550 y á la de la Silva del mismo año, y así, según toda probabilidad, haber sido impresa algún tiempo antes de 1550. Es, no sólo la más antigua edición conocida hasta hoy del Cancionero de romances, y la base de todas las posteriores, sino además, en parte, el original reimpreso en la Silva.

2.° La edición de 1550 de la primera parte de la Silva y la de 1550 del Cancionero de romances, aunque ambas son en parte reimpresión de la edición sin año del Cancionero de romances, aparecieron independientemente una de otra, con alteraciones en el orden de los romances, con supresiones y añadiduras, que son peculiares á cada una de ellas y tan significativas que caracterizan su mutua independencia.

3.° Las ediciones del Cancionero de romances, fechadas posteriormente, no son otra cosa más que reimpresiones de la de 1550, con insignificantes alteraciones (la mayor parte consistentes en la ortografía ó en hacer más corrientes las palabras modificando los arcaismos) y aun estas han dejado sin aprovechar las correcciones esenciales de la Silva (sea por un texto original mejor, sea por notables conjeturas) de los pasajes manifiestamente estropeados ó mutilados.

De la primera parte de la Silva aparecieron dos reimpresiones, llamándose las dos: «Segunda impresión» y editadas ambas en Barcelona. La una, antes completamente desconocida y cuyo único ejemplar se halló hace poco en Alemania, pero fué vendido desgraciadamente al Museo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

británico (1), lleva la fecha de 1550 y al final: «Fué impresa La presente obra En la muy leal ciudad de Barcelona, por Pedro Borin.» La otra,—de la que se halla un ejemplar en la biblioteca ducal de Wolfenbüttel—es del año 1557, y el impresor se llama: Jaume ó Jayme Cortey. Concuerdan ambas tan exactamente hasta en las erratas y faltas de foliatura, que la descripción detallada que he dado de la impresión de 1557 (en las reseñas de las sesiones de la clase filosófico-histórica de la Real Academia de Ciencias, tomo x, pág. 484 y siguientes, y publicada por separado bajo el título de *Zur Bibliographie der Romanceros*, (Wien, 1853, 8), sirve para la de 1550, que he comparado con tanta exactitud. El resultado de la comparación de estas reimpresiones ó segundas ediciones de la Silva es que de hecho ha reproducido su primera parte con pequeñas alteraciones en el texto, aunque separándose algo en el orden y con algunas supresiones y añadiduras propias de ella (agora nuevamente añadido y enmendado aquí en Barcelona algunos romances, etc., como se dice en el nuevo Prólogo de la impresión de Barcelona).

Diferenciánse esencialmente de todas las ediciones posteriores de la Silva, en que, como se anuncia en el título contienen sólo «escogidos los mejores romances de los tres libros de la Silva». De esta tercera parte mencionada aquí, en la primera edición de la Silva, no se ha hallado hasta hoy ejemplar alguno (2). Sólo se propone presentar una selección de las precedentes ediciones, y aun esto tan sólo de las dos partes hasta hoy conocidas de la primera, conteniendo junto con esto algo de otras colecciones más moder-

(1) En la hoja inicial de este ejemplar hay la siguiente indicación de su primer posesor: *J. v. Frunnsperg Kanff zu parcelona den* 24 *Septembris* 1551». (J. de Frunnsberg lo compró en Barcelona el 24 de Septiembre de 1551.)

(2) Ha sido descubierta posteriormente. Posee el único ejemplar conocido de ella el Marqués de Meréz de los Caballeros, en su biblioteca de Sevilla.—(M. M.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nas con añadidos posteriores (véase sobre la colección de Praga, página 153).

Así es que en el título ya de la edición posterior de las que conocemos y que la sigue inmediatamente, es á saber, en la de Barcelona, en casa de Joan Cortey, 1578, en 12 se dice ya: «Silva de varios romances recopilados, y con diligencia escogidos de los mejores romances de los tres libros de la Silva,—y agora nueuamente añadidos cinco romances de la armada de la Liga, y quatro de la sentencia de D. Alvaro de Luna... y otros muchos.» Además, hay otras con adiciones semejantes, anunciadas ya en el título: * Barcelona, «en casa de Jayme Sendrat», 1582, en 12.° (sobre el título: «Véndense en Barcelona en casa de Geronym Genovés», 172 hojas, ejemplar de la biblioteca imperial de Viena. (Esta edición reproduce los romances escogidos de la primera, con correcciones). Además, tenemos las ediciones que aparecieron en el siglo XVII (1): Barcelona, 1602 (2); 1611 (Sebastián Cormellas); 1612 (Gabriel Graells); 1617 (Seb. Cormellas. En esta y en la de 1611 se nombra al editor Juan Tiarte, de quien se añaden algunos romances originales); 1638 (Sebastián y Jaume Matevad); 1645 (tirada de la anterior); * 1654 *(por* Antonio Lacavallería) (3); 1690 *(por* José Ca-

(1) Respecto á la colección que cita Brunet con este título: «Silva de var. rom. recopilados por Juan de Mendano, Granada, Hugo de Mena, 1588, segunda parte; en un volumen 12», si la cuento aquí es sólo para advertir que no tengo más noticia que ésta de ella. Tampoco Durán (s. v. Mendano) la conoce más que por el título.

(2) Esta edición posee Ticknor. Entre las ediciones sin título hay ésta: «El de la muerte del rey (Felipe II) y el despedimiento y embarcación de la infanta doña Isabel de la Paz, archiduquesa de Austria», 166 hojas, y además dos canciones y la tabla: contiene 58 romances en 18.

(3) En el título tenemos además de las añadiduras de la edición indicada en la nota anterior... «y los cuatro de D. Alvaro de Luna. Y tres Romances de la enfermedad y muerte del rey D. Felipe III», 165 hojas y una de *Tabla.* Al final dos canciones. Contiene 72 romances en 12. La posee la biblioteca imperial de Viena.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sarachs).—Zaragoza, 1604; * 1617 (Juan de Larumbe. Con *Licencia* de 1604, 166 hojas y 2. *Tabla.* En 12); 1673 (Herederos de Pedro Lanaja, 241 hojas).—Huesca, 1623.—Jaen, 1636; 1696.

* 3) *Romances nueuamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, compuesto por Lorenzo de Sepúlveda. Añadióse el Romance de la conquista de la ciudad de Africa en Berueria, en el año M. D. L. y otros diuersos, como por la Tabla parece. En Anuers, en casa de Juan Steelsio,* 1551, en 12.°—Hay una mera tirada de ella, en que se repite exactamente el mismo título de: «Anvers», en casa de Pedro Bellero, 1580, en 12.°

Otra edición diferente, ya por supresiones, ya por significativas adiciones y por otra ordenación, apareció bajo el siguiente título: «*Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, por Lorenço de Sepúlveda, vezino de Seuilla. Van añadidos muchos nunca vistos, compuestos por un cauallero Cesario, cuyo nombre se guarda para mayores casos. En Anvers. En casa de Philippo Nucio*, 1566, en 12.°—La biblioteca imperial de Viena posee todas tres ediciones.

El «Prólogo del autor á un su amigo», en que se expresa Sepúlveda acerca de las fuentes, motivos y fin de su empresa, contiene el siguiente pasaje, digno de atención, respecto á la historia de las colecciones de romances: «Y si las hystorias gentiles y prophanas dan tan grande contentamiento á los lectores, con ser muchas de ellas fictiones y mentiras afeytadas, quanto mas sabor dará la obra presente, que no solamente es verdadera y sacada de hystoria la mas verdadera que yo pude hallar, mas va puesto en estilo lo que vuestra merced lee. Digo en metro castellano y en tono de romances viejos que es lo que agora se usa. Fueron sacados á la letra de la crónica que mandó recopilar el serenísimo señor rey D. Alonso, que por sus buenas letras y reales desseos y grande erudición en todo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

género de scientia fué llamado el Sabio. Saqué las mejores materias que pude, y más sabrosas, para ponerlas en el estilo presente. Servirá para dos provechos. El uno para leerlas en este traslado, á falta del original de donde fueron sacados, que por ser grande volumen, los que poco tienen carecerán dél, por no tener para comprarlo. Y lo otro para aprovecharse los que cantarles quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos y de muy poco fruto. Fué mi principal intención sacar á luz tan varios acontecimientos por aver acontecido en nuestra España, y por ser de crónica tan aprovada como es la del dicho señor rey, etc.» A este Prólogo del autor se añade en la nueva edición corregida y aumentada de 1556, el del impresor Martin Nucio al benigno lector, en el cual da los siguientes datos, no menos interesantes para la historia de los Romanceros, acerca de su modo de proceder: «Como yo avia tomado los años pasados el trabajo de juntar todos los romances viejos (que avia podido hallar) en un libro pequeño y de poco precio (esto es, en el «Cancionero de romances» arriba citado; compárese con esto lo que se dice en el prólogo que á éste le puso Martín Nucio), con protestación hecha en el prólogo dél, que yo avia hecho en él no lo que devia sino lo que podia, veo que he abierto camino a que otros hagan lo mesmo, porque aunque es cosa que fácilmente se pudo començar, no será posible poderse acabar, ni aun demediar, por ser las materias diferentes, y en que cada día se puede añadir, y componer otros de nuevo. Agora ha venido a mis manos un libro nuevamente impresso en Sevilla (1), el qual me pareció impri-

(1) De esto y del prólogo de Sepúlveda se saca en claro que debía de haber una edición sevillana preparada por este mismo, más antigua que todas las impresiones antuerpienses citadas aquí, aunque no se halle en parte alguna dato acerca de ella. Pero Martín Nucio se apoderó, según parece, también de esta colección, como especial aficionado á los romances

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mir por seguir el intento con que esto comencé, y trabajé que en él se pusiessen algunos romances no como estavan sino como deven, porque aviendo en él muchos que tratan de una mesma persona, no me pareció justo que estuvieran derramados por el libro como estavan, mas que se juntassen todos en uno, porque de esta manera la hystoria dellos será más clara y al lector será más aplasible, y tambien hize añadir otros muchos assi de cosas de la sagrada escritura como de historias de España, los quales van señalados en la tabla con esta señal *: el nombre del autor de los añadidos se calla porque se guarda para cosas mayores que conformen con su persona y hábito, etc.»

Vemos, pues, que esta colección nos ofrece una clase totalmente diversa de romances (diferentes de aquellos de las dos precedentes colecciones), cuyo inventor parece ser Lorenzo de Sepúlveda (á quien no hay que confundir con su contemporáneo el famoso historiógrafo de Carlos V, Juan Ginés de Sepúlveda); puesto que compuso estos romances con la intención expresa de suplantar á aquellos otros «antiguos mentirosos» que gozaban del favor del público, y los compuso en el tono de los antiguos roman-

---

y más aún como librero especulador que sabía utilizar el gusto de la época. El que hubiera aprovechado en su reimpresión aquella desconocida edición original sevillana, es cosa que se deduce de que todas aquellas piezas citadas en el título y en la «Tabla» como adiciones («añadióse») faltan á la edición antuerpiense de 1551. Estas son aparte de los largos romances nombrados en el título, las siguientes piezas: el pasaje de la «Crónica general» que contiene la paráfrasis en prosa del poema plañidero de un moro con motivo de estar Valencia oprimida por el Cid (v. sobre esto: Malo de Molina «Rodrigo el Campeador» páginas 146 sig., Apéndice XXII y además el romance «Apretada está Valencia» en el Cancionero de romances»); el romance: Del saco de Roma=«A los Alpes y altas sierras» en quintillas; y cuatro romances amatorios (entre ellos el antiguo: «La bella malmaridada.») El señor Du-Méril en la *Rev. germ.*, pág. 210, ha citado una edición de la colección de Sepúlveda «desconocida» de todos los bibliógrafos y en posesión del conde Alberto de Circourt; pero después de enterarse mejor, se ha visto que no hay tal edición de la colección de Sepúlveda, sino que es una del «Romancero del Cid» de Escobar.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ces porque éste era el más usado. Su fuente no es la leyenda popular, no la tradición oral, sino la verdadera historia, tal como la halló en la crónica comprobada, que fué escrita por mandado de Alfonso el Sabio, de la cual escogió los pasajes más atractivos y los arregló al estilo entonces muy corriente de romance, para que hasta las personas de pocos medios, que no podían comprar esta costosa obra, tuvieran un sumario de ella, y cantaran estos romances en vez de aquellos otros inútiles y fabulosos. El buen hombre, sin darse cuenta de ello, ha tenido algunos rasgos felices, devolviendo á los cantos populares lo que de ellos había salido; pues las partes más atractivas precisamente de la «Crónica general» reposan en leyendas del pueblo, y llevan en su composición y su tono huellas tan evidentes de su forma anterior como cantos populares, que no se necesitaba más que un impulso muy pequeño para volver á restablecer los romances. Así es que esta colección contiene muchos romances con base legítima, si bien la mayor parte no es de hecho otra cosa más que una crónica dispuesta en forma de romances, apareciendo efectivamente los productos de Sepúlveda en su poética incapacidad junto á los buenos «romances viejos» que debían suplantar, como las más escuetas y prosaicas historias.

Martín Nucio, que, como él mismo dice, algunos años antes había abierto el camino de las colecciones de romances con su «Cancionero de romances», y se había tomado el trabajo de juntar todos los viejos en un libro pequeño y de poco precio, se gloría, en su reimpresión de la colección de Sepúlveda, de haber coordinado los romances que trataban del mismo asunto, y haberlos aumentado con algunos (21) compuestos por un «caballero imperial.»

Sin embargo, tampoco se observa aquí ni un estricto orden cronológico, ni se hallan agrupados siempre todos los romances referentes á la misma persona (verbigra-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cia, folio 18 v.° hasta el 31 v.°, hay algunos romances de Bernardo del Carpio, y de nuevo se hallan dos acerca de él en los folios 144 á 147); y la mayor parte de los nuevamente añadidos están hechos con el mismo espíritu de los productos de Sepúlveda. Fuera de los romances cuyo asunto está tomado de las crónicas españolas (1), hállanse algunos sobre asuntos de la antigüedad clásica ó bíblicos y uno alegórico («Fictión», Fol. 265 v.°)

4) *Quarenta cantos, de diversas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnífico caballero Alonso de Fuentes: Sevilla, Dominico de Robertis, á cuatro días del mes de Abril* 1550, en 4.° Nueva edición, con la siguiente añadidura al título: *Agora nuevamente corregido y emendado y con licencia impresso: Granada, Antonio de Nebrija*, 1563, 8.° — *Zaragoza, Juan Emilianos.* 1564, 4. * *Libro de los quarenta cantos que compuso un cauallero llamado Alonso de Fuentes, natural de la ciudad de Sevilla, diuididos en quatro partes. La primera es de Hystorias de Christianos. Con las cosas que acaecieron en la conquista de Málaga y Granada... Agora nueuamente, etc. Alcalá, en casa de Juan Gracián, que sea en gloria,* 1587, 8. (Las tres primeras ediciones en Brunet; la última en posesión de la biblioteca imperial de Viena; en las adiciones de Blankenburg á Sulzer se menciona una edición de Burgos, 1579, en 12.°, que debe de ser un extracto de estas dos, que son mayores, pero que acaso pertenezca al número 5.)

Al final la «Epístola dirigida por el autor á un cierto

(1) Uno de los romances que aquí ocurren, «De la duquesa de Loreina», y que empieza: «En la ciudad de Toledo», se presenta redactado exactamente igual en el «Cancionero de romances» y en la «Silva», y trata, sin más que alterar el nombre y algunas circunstancias accesorias, la misma leyenda, como aquel que está también en la «Silva»: «Del conde de Barcelona», que empieza: «En el tiempo que reinaba»; tomadas ambas versiones de las crónicas catalanas.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

señor que le embió estos cantos, para que se los declarasse: el qual murió antes que se acabasse esta obra;» en la cual se nos presenta el siguiente pasaje, muy digno de ser tenido en cuenta á nuestro propósito: «Resta agora por el autor destos cantos satisfacer a algunos, que son mas amigos del consonante con saya y capa que les hincha los oydos, que no del proposito de la hystoria, que no dexarán de poner objectos en ellos: diziendo que fuera mejor compostura, segun el hilo de sus consonantes limados ó travados (y algunos segun vuestra señoria apunta lo hayan dicho). Y a estos digo que el intento deste autor fue querer mostrar estas hystorias con el origen destos cantos viejos: y que toda aquella cosa que se contrahaze y assimula a otra será mas perfecta, quanto mas se llegare o pareciere a aquella de quien se saca. Y assi imitando estos cantos a los de nuestros antiguos, aquella rusticidad de vocablos y consonantes mal dotados: les da la autoridad y lexos: que les quitaran los consonantes travados o limados (1).»

(1) Se consideraban, pues, ya en este tiempo los asonantes tan sólo como rima imperfecta (consonantes mal dotados) por oposición á los más artísticos y afinados (consonantes travados ó limados, con saya y capa), que es lo que en realidad eran, y esta imperfección así como la «rusticidad de vocablos» eran imitadas con toda diligencia de los romances viejos, para dar así autoridad y semejanza (lexos) á estas imitaciones. En esta misma «Epístola», en que para justificar la empresa del autor se procura mostrar la necesidad y utilidad de la poesía y del canto, se cita en apoyo de ello cómo el mismo rey Alfonso el Sabio, cuando fué vencido y expulsado por su hijo, y se vió abandonado de los grandes de su reino, procuró consolarse con el canto é «hizo un canto ó romance», que nos comunica el autor, sin nombrar la fuente de donde lo sacó y que voy á poner aquí; pues aun cuando sea lo más probable que no proceda de Alfonso el Sabio, es, sin embargo, antiguo y notable á causa de la asonancia alterada, ó más bien consonancia imperfecta:

Yo sali de la mi tierra
para yr a Dios servir,
y perdi lo que avia
desde Mayo hasta Abril,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Esta colección caracteriza suficientemente por su título, tanto su forma como su contenido, incluyendo, como la de Sepúlveda, depurados, y como lo dice expresamente el autor en la «Epístola», rehechos los romances «viejos»,

---

todo el reyno de Castilla
hasta alla a Guadalquibir,
los obispos y perlados
cuyde que metien paz
entre mi et el mio hijo
como en su decreto jaz,
estos dexaron aquesto
y metieron mal assaz;
non a escuro mas a vozes
bien como el añafil faz,
fallecieronme parientes
y amigos que yo avia
con averes y con cuerpos
y con su cavalleria,
ayudeme Jesu Christo
y su madre sancta Maria
que yo a ellos me encomiendo
de noche y tambien de dia,
no he mas a quien lo diga
ni a quien me querellar
pues los amigos que avia
no me osan ayudar,
que por miedo de don Sancho
desamparadome han;
pues Dios no me desampare
quando por mi a embiar,
ya yo oy otras vezes
de otro rey asi contar
que con desamparo que uvo
se metio en alta mar
a se morir en las ondas
o las venturas buscar:
Apolonio fue aqueste,
e yo hare otro que tal.

La fuente de este romance es la famosa carta de Alfonso X á Pérez de Guzmán (véase Dozy, l. c., I., pág. 638; Ticknor, I. pág. 33), con la que tiene de común muchos pasajes casi literalmente reproducidos. Compárese también el romance que trata del mismo asunto en las adiciones á Sepúlveda: «El viejo rey Don Alfonso» (edic. de 1566), en que se presentan también los lamentos de este rey (Estas trovas fué á trovar), pero con el cual sólo los versos que van en bastardilla concuerdan casi literamente (véase la (Primavera y Flor de romances» números 62 y 63). El rey «Apolonio» citado en ambos romances es Apolonio de Tiro, tan celebrado en las leyendas medioevales.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

diferenciándose, y no con ventaja, de la de aquel en que los diez últimos romances de la última, la parte dedicada á «Historias de Cristianos», es decir, de españoles, carecen de tono fundamental legendario y de todo colorido popular. Además sigue aquí á cada romance una larga «declamación» histórico-arqueológica, llena de pedantesca erudición y una extensa «moralidad» en prosa. Pero los Romanceros de Fuentes y Sepúlveda prueban que en aquel tiempo había progresado ya tanto en el favor del público, aún en el del culto, la poesía romancesca, y se había puesto tan de moda, que si antes los poetas artísticos, cortesanos tan sólo de cuando en cuando, habían condescendido á utilizar los romances para sus bagatelas líricas, empezaban ya los agremiados doctos á revestir sus escarceos pedantescos con forma de romances. Por tales eruditos, que no partían ya de intención poética, sino que tenían ante la vista sólo un fin didáctico, no podía ser imitada de aquellos antiguos y legítimos romances populares más que la forma meramente externa, que, como es tan popular, puede ser manejada fácilmente por cualquier español que domine algo su lengua, hasta tal punto, que cuesta poco mayor esfuerzo que la prosa, pero que si pierde su colorido nacional en la materia y popular en el tono, como en los romances de Fuentes, decae hasta el más pedestre prosaísmo.

* 5) *Cancionero de Romances sacados de las Coronicas antiguas de España con otros hechos por Sepúlveda. Y algunos sacados de los quarenta cantos que compuso Alonso de Fuentes. Impresa (sic) en la noble villa de Medina del Campo, por Francisco del Canto. Año* 1570, en 16.° El título, con escritura latina, el resto con gótica. Las cuatro primeras hojas contienen además del título la licencia para que se imprima (fechada en Madrid á 29 de Abril de 1569 y á 27 de Febrero de 1570), y la «Tabla»; sigue después el texto con signatura Av hasta R*, y la nu-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

meración de las hojas v hasta ccii; en el frente de la última hoja se repiten el lugar y el año de la impresión. Contiene 120 romances.

El ejemplar que de él posee la biblioteca imperial de Viena es acaso el único que se conserva; por lo menos antes no se hallaba en ninguna parte ni siquiera noticia de la existencia de este «Cancionero de romances», que no hay que confundir porque tengan el mismo principio de título con el citado de Martín Nucio bajo el número 1. En realidad, es más notable como rareza bibliográfica que por su contenido, puesto que casi todos los romances que le forman se hallan también en otras colecciones; es, á saber: fuera de las dos indicadas en su título, la de Sepúlveda (la mayor parte de éste) y la de Fuentes, en el «Cancionero de romances» de Martín Nucio, en la «Silva» (habiendo utilizado de ambas colecciones el texto de la primera edición) y en las «Rosas» de Juan de Timoneda que hemos de citar pronto. Es de observar, sin embargo, que este Cancionero contiene un par de romances propios de él, tradicionales y casi nada líricos; pero fuera de aquellos que se refieren á la historia legendaria de España, muchos que tienen por objeto la antigüedad clásica y algunos la historia moderna, como ya se muestra por la añadidura al título: «sacados de las coronicas antiguas de España», esta colección procuraba tomar romances que pasaran por autoridad histórica. De aquí que ya en ella, así como en las sucesivas colecciones los romances caballerescos, propiamente épicos, no se aceptan. La comparación de éste con el ejemplar de la colección de la biblioteca de Wolfenbüttel, que lleva por título: «*Recopilación de Romances viejos, sacados de las Crónicas Españolas, Romanas y Troyanas. Agora nueuamente: por Lorenço de Sepulveda Alcalá, en casa de Francisco de Cormellas y Pedro de Robles,* 1563. *A costa de Luis Gutierrez*, en 12.°, 196 hojas y 3 hojas. Tabla con 119 romances»; esta

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

comparación ha puesto en claro que deben considerarse las dos como tiradas con título cambiado de una misma colección, y que, por lo tanto, la Recopilación de ningún modo se ha de contar, como se cree erróneamente, entre las ediciones de la colección de Sepúlveda, sino que es más bien la más antigua conocida hasta hoy de ésta de que estamos tratando (1).

Después ha adquirido la biblioteca de Berlín el ejemplar de una edición algo posterior con el mismo título que el ejemplar de la edición que se halla en la biblioteca imperial de Viena, pero impreso en Alcalá de Henares, en casa de Sebastián Martínez, y fuera de la Puerta de los Mártires, año de 1571, en 2.°, 199 hojas. La tabla concuerda del todo con la edición de Medina del Campo (las dos dan sólo el principio de 115 romances.) Al final se repite la fecha.

A ésta—y no á la colección de Sepúlveda—pertenecía la citada por Nic. Antonio *(Bibl. hisp. nova,* s. v. *Laurentius Sepulveda),* bajo el título que sigue, aunque no se la conoce más que por esta cita: «*Romances sacados de la historia de Españu del rey D. Alonso.* Medina del Campo, Francisco del Canto, 1562 (el lugar de impresión y la oficina los mismos que los de la edición de 1570). También son de este lugar la que se indica en el «*Semanario pintoresco*», año 1853, pág. 149, como existente en la biblioteca de la Universidad de Santiago: «Cancionero de Sepúlveda», 1520 *(sic);* y «Cancionero de Sepúlveda», Sevilla, 1584, citado en el catálogo manuscrito de la biblioteca de El Escorial (de que posee una copia la Biblioteca imperial de Viena, Cod. ms. núm. 9.478.)

6) «*Cancionero llamado Flor de enamorados*», *sacado*

(1) La noticia dada en el *British Bibliographical Repository* de una edición de la *Recopilación* del año 1553, del mismo lugar y por el mismo librero, descansa en una errata ó mala lectura, 1553 en vez de 1563, como ya lo ha observado Brunet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de diversos autores, agora nuevamente por muy lindo orden y estilo, copilado por Juan de Linares, Barcelona, 1573, al final: *Estampat en Barcelona, en casa de Pedro Malo. Véndese en casa de la Compañía,* en 12.°—Ediciones posteriores: Barcelona, *en casa de Sebastián de Cormellas, al Call,* 1608, 8 oblongo, (en el Catálogo de Nodier); Barcelona, 1645, 1647, 1681; todos en 12.°

Esta colección lleva en realidad, con más derecho que las precedentes, el título de «Cancionero», pues forman la mayor parte de ella poesías puramente líricas, como canciones, endechas, villancicos, lamentaciones, coplas y fruslerías amatorias ó jocosas, Preguntas y Respuestas, motes, chistes, muchas de las cuales se hallan en dialecto catalán; indicando ya la añadidura de «sacado de diversos autores» que muchas de estas poesías proceden de poetas artísticos. Hasta la docena y media de romances que encontramos en él contiene «Romances muy sentidos de amores», como lo dice ya la rúbrica, bajo la cual están reunidos la mayor parte. Algunos se hallan ya en el «Cancionero de romances» y en la «Silva»; pero la mayor parte son propios de esta colección y de las «Rosas», de Juan de Timoneda, lo cual se explica fácilmente porque ambas colecciones fueron, no sólo coetáneas, sino engendradas en lugares próximos (Barcelona y Valencia). Entre éstos hay un par de romances distinguidos por su antigüedad y popularidad, v. gr., el único pero muy notable romance del Cid de esta colección: «Ese buen Diego Lainez»; el «Del duque de Berganza: Lunes se decía lunes», etc.

* 7) *a.* «*Rosa de amores. Primera parte de Romances de Joan de Timoneda, que tratan diuersos y muchos casos de amores. Dirigidos al discreto Lector. Impressos con Licencia. Año* 1573. *Véndense en casa de Joan Timoneda.*» Al final: *Fué impresa esta primera parte de Romances en la insigne ciudad de Valencia. En casa de*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Joan Nauarro. Año de 1573, 70 hojas foliadas y 2 hojas. Tabla, está así como las tres partes próximas en 12,° y con letra gótica.

b. «*Rosa Española. Segunda parte de Romances, de Joan Timoneda, que tratan de Hystorias de España. Dirigidos al prudente Lector. Impressos con Licencia. Año* 1573. *Vendense en casa de Joan Timoneda,*» 95 hojas foliadas.

c. «*Rosa Gentil. Tercera parte dc Romances de Joan Timoneda, que tratan hystorias Romanas y Troyanas. Dirigidos al curioso Lector. Impressos con Licencia. Año* 1573. *Véndense en casa de Joan Timoneda.* Al final: *Imprimióse en Valencia, en casa de Joan Nauarro,* 1571» 71 hojas.

d. Rosa Real. Quarta parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan de casos señalados de Reyes y otras personas que han tenido cargos importantes: assi como Príncipes, Visorreyes y Arzobispos. Impressos con Licencia. Año 1573. *Véndense en casa de Joan Timoneda.* Al final: *Imprimiósse esta quarta y última parte de Rosa de Romances en Valencia, en casa de Joan Nauarro. Año* 1573,» 83 hojas y 1 hoja. Tabla.

De estas cuatro partes de la colección de romances del conocido librero y poeta valenciano Juan de Timoneda, se halla un ejemplar encuadernado en un tomo con cuatro pequeños «Cancioneros» en la Biblioteca imperial de Viena, el cual parece ser *unicum*, puesto que ningún bibliógrafo menciona esta edición, ni aun ha sido conocida la existencia de esta obra de Timoneda por los más diligentes biógrafos de éste, Rodríguez, Ximeno, Fuster, autores de la «Biblioteca valenciana» (1). Estas colecciones

(1) Sin embargo, el Sr. D. Benito Maestre en la «Revista literaria» de *El Español*, año 1845, pág. 16, ha hecho mención de una colección semejante de Timoneda, que puede ser la *primera* edición de la «Rosa de amores». El ejemplar se hallaba en la biblioteca del famoso D. Gregorio

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de romances se distinguen, empero, no simplemente por su gran rareza bibiográfica, sino también por su importancia literaria; puesto que contienen un no insignificante número de romances, entre ellos muchos indudablemente antiguos y populares, que no se hallan en ninguna de las colecciones anteriores ó posteriores. Esto me movió á editar como apéndice á todos los Romanceros (*Rosa de rom.*, Leipzig, 1846), los romances propios de esta colección que fueran de valor poético ó literario (1). Remitiendo á mi edición al lector que quiera una caracterización y estimación de estas colecciones que llegue hasta los detalles, voy tan sólo á hacer notar, en general, que ésta de Timoneda lleva el carácter mixto de los Romanceros del siglo XVII, conteniendo junto á muchos romances legítimos hechos no sólo por Timoneda mismo, sino también muchos de Sepúlveda y Alonso de Fuentes, otros muchos puramente líricos y algunos mitológico-alegóricos y romances pastoriles, y en la última parte se contienen casi meras relaciones sobre sucesos contemporáneos en forma de romance; lo único que no se halla aquí es el género de romances amatorios pseudo-moriscos (moriscos), pero sí muchos históricos que se refieren á combates con los moros («fronterizos») (2). Finalmente, por lo que se refiere á las

---

Mayans y Siscar, le faltaba la hoja del título, pero al final se decía: «Fué impresa esta primera parte llamada Sarao de Amor, en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Juan Navarro: 1561, 12.º»

(1) Para certificarme de la importancia de mi hallazgo, me he dirigido á muchos doctos españoles, recibiendo de ellos la noticia de que allí ni se ha encontrado ejemplar alguno de estos Romanceros ni en biblioteca pública ni en las más ricas colecciones privadas de esa clase (como verbigracia, la de Durán), ni aun se conocía su existencia.

(2) El mayor de estos romances moriscos, que, aunque tenga un fundamento legítimo legendario, forma, sin embargo, á causa de su revestimiento novelesco, una especie de transición á los *moriscos*, el famoso de la «hermosa Jarifa» (en la «Rosa de amores», reimpreso en mi «Rosa de romances», paginas 96 á 107), apareció, según Fuster («Biblioteca Valenciana», tomo I, pág. 162) por separado, como hoja volante: «Historia del

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

relaciones de esta colección con las anteriormente citadas, tiene muchos romances comunes con los de aquéllas, pero aun éstos, con tales desviaciones ordinariamente que puede asegurarse que Timoneda rara vez los reprodujo inmediatamente de aquéllas, sino que en su mayoría los escribió de memoria ó los sacó de la tradición oral. Las producciones propias de Timoneda no se distinguen por gran fuerza poética, pero hay que imputarles más bien demasiada sobriedad y sequedad, que hinchazón, sentimentalismo ó amaneramiento. Mas hay que hacer notar que los romances históricos procedentes de Timoneda tienen más bien tono de crónica que épico, sin ser todavía, como muchos de este género compuestos en el siglo XVII, lírico-descriptivos.

8) Echeguiar (Fr. Raymundo de), *El héroe chrisiiano y la vitoria más dura, Trofeos de Don Juan d'Austria, Romances. Milán, por Simón Tini,* 1578, en 8.º—Como sólo conozco de esta colección el título, debo limitarme á la sospecha de que contiene, según toda probabilidad, los romances que se hallan dispersos en la «Silva» y en la «Rosa real» de Timoneda y en otros lugares y que se referían á las heroicidades de Don Juan de Austria, romances que llevan el carácter de aquellos de los últimos decenios del siglo XVI, que son secas y escuetas noticias de gaceta en forma de romance, adornadas con algunas frases pomposas.

---

enamorado moro Abindarraes», compuesta por Juan de Timoneda. Impresa en Valladolid, en la imprenta de Alonso del Riego, impresor de la Inquisición sin año, 4.—En seguida van otros romances, el uno del «Rey Chico de Granada» y el otro de «Fileno». Durán (II, núm. 1.094) ha publicado este romance, que en su texto tiene algunas variantes con el de la Rosa y diferente entrada que éste, tomándolo de esa ó de otra semejante hoja volante.—En el periódico «El Bibliotecario», núm. 1, pág. 4, se halla la «Historia del moro enamorado», del capitán Narváez, alcaide de Ronda. Traducción de un códice escrito en español con caracteres árabes.—Véase Ticknor, II, páginas 240 y 735, y las adiciones de los traductores españoles en la edición de Madrid, tomo III, páginas 547-548.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

9) *Romancero historiado, con mucha variedad de glosas y sonetos y al fin una floresta pastoril; hecho y recopilado por Lucas Rodríguez. Alcalá, por Hernán Ramírez,* 1579 (según Durán le hay también de 1581), en 2.º; 2.ª ed. *Alcalá, en casa de Querino Gerardo,* 1582, en 12.º con grabados en madera. Durán cita además la siguiente edición que él posee: *Romancero,* etc... *y cartas pastoriles hecho y recopilado por L. R. escriptor de la universidad de Alcalá de Henares.* La misma, «Hernán Ramírez, 1585, en 8.º Dice respecto á ella que las dos terceras partes del libro las llenan romances de todos géneros, pero aunque hechos en el anteúltimo decenio del siglo XVI y artísticos, están, sin embargo, en el tono de los antiguos más que los compuestos en el último decenio del mismo siglo. Muchos de ellos han pasado á las «Flores» y al «Romancero general».

10) Padilla (Pedro de), «*Romancero en el qual se contienen algnnos sucesos que en la Jornada de Flandes los Españoles hizieron, con otras historias y poesías diferentes, Madrid, por Franc. Sánchez,* 1583, en 8.º Como tampoco conozco este libro sino por referencias, no puedo decidir si contiene simplemente un puro producto artístico del poeta Padilla (muerto después de 1599), célebre en su tiempo (1), aunque parece que éstos pertenecen, en todo caso, á la precitada clase de los históricos (2).

* 11) *Guerras civiles de Granada, por Ginés Pérez de Hita, vecino de Murcia. Parte primera y segunda.* (3).

---

(1) Véase acerca de él á Navarrete «Vida de Cervantes», pág. 396 402.

(2) Menos aún que el «Romancero» de Padilla y su «Tesoro de varias poesías» (Madrid, 1587), debemos tomar aquí en cuenta el «Coro Febeo de romances historiales» (Sevilla, 1588. 8), de Cueva, mero producto artístico, que contiene en su mayor parte romances que tienen por objeto asuntos de la historia de la antigüedad clásica y de mitología.

(3) Según Durán, la primera edición de la primera parte apareció en Alcalá 1588, 8; y la segunda parte apareció por vez primera, probablemente, en 1604 ó 1610 (fechada la «Aprobación» el día 10 de Abril). De la primera

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Este libro es uno de los más conocidos de la literatura española; pero ha tenido la suerte de que devorado en un tiempo con ansia por el público y menospreciado por los doctos, después de largo abandono ha vuelto á ser elevado al lugar que merece por los literatos y reimpreso por historiadores á causa de su valor. La primera parte en especial, la más leída y casi la sola que ha llegado á ser conocida fuera de España, ha sido tenida hasta tiempos recientísimos por algunos como una novela histórica, con fundamento auténtico y en que se respetan las costumbres, mientras otros han rechazado como mera ficción, no sólo su desarrollo, manifiestamente novelesco y romántico, sino todos los hechos que sólo en ella se presenten y no

---

parte existen muchas ediciones (v. Durán l. c. pág. 688, s. v. Pérez; la Biblioteca imperial de Viena posee las siguientes: Barcelona, 1610; Lisboa, 1616; Madrid, 1631; la misma de 1652; Valencia, 1659; París, 1660; Madrid, 1662 y 1674; Valencia, 1681). De la segunda parte hay tan pocas que ha llegado á ser una rareza. (Durán cita de ella la edición de Barcelona, por Esteban Liberós, á costa de Miguel Manescal 1619, 8; como la más antigua que ha llegado á su conocimiento. La Biblioteca imperial de Viena posee dos antiguas ediciones, ambas de Cuenca, por Domingo de la Iglesia, 1619 y 1626; en las dos se halla, lo mismo que en la mencionada por Durán, la «Aprobación» del Dr. Molina de 10 de Abril de 1610, en la cual, aunque manifiestamente se refiere á toda la obra, ocurre, sin embargo el siguiente algo enigmático pasaje: «He visto el libro de las Guerras civiles de Granada, y de las batallas particulares que huvo en la Vega entre Moros y Christianos, y de la rebelión de la dicha Ciudad y Reyno: el qual libro tiene tres (?) partes y en los originales que se me entregaron, la primera y tercera parte están escritas de mano, la primera en 559 hojas, y la tercera en 466 y la *segunda* parte impressa en Alcalá de Henares, por Juan Gracian, año de 1604, etc.» La edición de 1619 contiene, probablemente de 1610, la dedicatoria del impresor Andrés Miguel á Alonso del Pozo Palomino, y tres sonetos dirigidos á Miguel en que se le alaba por haber dado á la prensa por fin esta segunda parte, pues, se dice en uno de estos sonetos que: «En el centro de olvido sepultada... Estuvo un siglo la segunda parte de las guerras civiles de Granada.» Hita, dice, sin embargo, á la conclusión de su obra que la acabó y puso en limpio el 22 de Noviembre de 1597.) De las dos partes han aparecido buenas impresiones modernas. Madrid, imprenta de León Amarita, 1833, 8, y en la «Biblioteca de autores españoles», tomo III.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

estén certificado en otra parte, toda invocación á fuentes árabes especiales, y sobre todo el contenido principal de esta parte, las guerras civiles de los Abencerrajes y Zegríes (1).

Y, sin embargo, me parece que lo que dice el mismo Hita en su libro acerca de su persona y de sus fuentes, da, confrontado con las circunstancias del tiempo, la medida exacta para su estimación. Hita, natural probablemente de Mula, en la provincia de Murcia (v. parte I de la edición de Madrid de 1833, pág. 385: otros caballeros naturales de la villa de Mula, llamados Pérez de Hita) peleó contra los rebeldes moriscos en las Alpujarras á las órdenes del Marqués de los Vélez (de 1568 á 1570), y se distinguió, no sólo por su humanidad hacia los moros en esta guerra conducida con toda crueldad y furor (parte II, pág. 127), sino que demuestra en todas partes, á pesar de su patriotismo y la ortodoxia de su fe, gran predilección por aquellos desgraciados.

Hablan en favor de su cultura muchos pasajes en que hace alusiones á la historia de la antigüedad clásica y á la mitología, ó cita á los cronistas españoles, y parece haber escrito además de éste otro libro (parte II, pág. 540) (2). ¿Qué cosa más natural, por lo tanto, que el que un soldado erudito emprendiera realzar los sucesos en que tomaron un

---

(1) Quien caracteriza perfectamente la obra de Hita en el respecto histórico es el conde Alberto de Circourt en su *Histoire des Mores Mudejares et des Morisques, ou des Arabes, d'Espagne sous la domination des Chrétiens. Paris*, 1846, 8, tomo III, páginas 345-348.

(2) Los traductores españoles de Ticknor citan (en sus adiciones á la edición de Madrid, tomo III, pág. 547) una obra de él, que parece ser semejante en contenido y forma á la de que tratamos, es á saber: «Guerras de Troya» de la cual han visto un ejemplar manuscrito (1).—Aribau, el editor en la «Bibl. de aut. esp.» (pág. XXXV), ha hecho con referencia al pasaje precitado la observación de que el autor en que nos ocupamos debió de haber escrito otra obra.

(1) Existe hoy e la Biblioteca Nacional, y es un largo poe n verso suelto. (M. P.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

interés tan elevado él y sus compañeros? Al mismo tiempo poseyó comunicaciones manuscritas ó tradicionales de fuentes arábigas acerca de las discordias intestinas en el reino granadino poco antes de su conquista por los Reyes Católicos, sobre lo cual no se halla nada en los cronistas cristianos (1); siendo, pues, igualmente natural que decidiera poner mano en éstas como introducción á sus propias memorias. En el tiempo, empero, en que empezó á escribir este libro habían sido forzados los moriscos á trasladarse á la Mancha y á Castilla (2); muchos de ellos se hicieron

(1) Es conocida la declaración que se halla ya en el título de la antigua impresión de la primera parte y que se repite al final de la misma (parte I, pág. 412 á 413), que esta parte contiene la traducción de un «moro coronista»; pero es más verosímil que la fuente propiamente arábiga haya sido la compatriota y pariente del autor, Esperanza de Hita (natural de la villa de Mula), citada en aquel pasaje y antes de él, muy á menudo (por primera vez cuando aconsejó á la sultana acusada de perjurio el que solicitara caballeros cristianos para su defensa, pág. 304 á 305). Esta Esperanza de Hita sirvió siete años como esclava á la sultana de Granada, llegó á ser su confidente, y volvió en seguida de la conquista de Granada á los suyos, pudiendo haberse conservado sus relatos por escrito ú oralmente en la familia, tanto más cuanto que el autor la cita juntamente con los pretendidos cronistas moros, sobre todo como testigos para la historia de las discordias intestinas de Granada y la acusación y defensa de la sultana (véase el pasaje de la pág. 380), circunstancias que fueron tenidas en secreto y no llegaron á conocimiento del cronista de los Reyes Católicos, Hernando del Pulgar. Esos sucesos son precisamente los que forman el contenido principal de su libro, y al paso que los da él mismo por una traducción del arábigo, por otra parte invoca también á menudo á los cronistas españoles. Que, por lo demás, esto no es, como se cree, una mera ficción y que en realidad se sirvió el autor de fuentes arábigas lo ha demostrado D. Pascual de Gayangos en su *History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. London, 1483, 4, vol. II, páginas 370 y 541.

(2) Lo empezó á escribir, cuando menos, después de 1571, pues que en este año salió por primera vez á luz la Crónica de Esteban de Garibay y Zamalloa, á quien cita en su primer capítulo. Es notable la franqueza con que al final de la segunda parte se expresa acerca de aquel cruel traslado de los moros, sobre todo si se pienza que este pasaje fué escrito en tiempos ya de Felipe II: «Finalmente los moriscos fueron sacados de sus tierras; y fuera mejor que no se les sacara, por lo mucho que han perdido de ello

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

bautizar y entraron en relaciones de familia con españoles cristianos, resultando que mediante esta pacífica vida en común, no sólo se familiarizaron estos con las costumbres y tradiciones moras, más íntimamente que lo habían estado antes durante el comercio y trato más guerreros, sino que llegó á ponerse de moda entre los poetas y cortesanos de Madrid el celebrar sus propias galanterías y fiestas bajo disfraces moriscos, de tal modo, que ya entonces junto á los romances histórico-tradicionales de las guerras con los moros, se fueron difundiendo y siendo más gustados cada vez los romances amatorios hechos por poetas eruditos bajo nombres moros y costumbres que pretendían ser moriscas. Con una mezcla de alegría de triunfador y generosa atención hacia el valiente enemigo vestíanse los españoles, después de aniquilado el espiritu del islamismo, en sus brillantes envolturas y ardientes colores; jugaban, después que la espada del profeta se había roto, con las elegantes cañas y las ignominiosas armas de sus caballerosos adversarios; después que tantos moros habían tenido que aceptar nombres cristianos, dábanse éstos nombres moros en honra de Gazul y Tarfe, suspiraban por Zaida y Lindaraja, y rompían lanzas, si bien en juegos poéticos, por las damas de su corazón en la Vivarambla, para obtener en el baile de la zambra la recompensa de un apretón de hermosas manos. Solamente que no deben tenerse estos disfraces, que, como todas las cosas,

---

Su Majestad y todos sus reinos.» Contrasta con esto tanto por su fanática intolerancia como por su falta de toda poesía el escrito volante, compuesto asimismo en romances, acerca de la total expulsión de los moriscos bajo el reinado de Felipe III : *Relación verdadera de las causas que Su Majestad a hecho aberiguar, para hechar los moriscos de España, y los bandos que se publicaron en el Reyno de Andalucía, por el Marqués de San Germán, y de los moros que auia en Sevilla para leuantarse, Comp. por el licenciado Antonio de Salinas.» Impr*, en Valladolid, 1610, 4, 4 hojas, 4 romances. Compárense los romances compuestos con el mismo espíritu que se hallan en Durán, II, 190, procedentes también de unas hojas volantes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

llegaron á tomar un carácter exagerado, por vestiduras históricamente fieles (1). Hita estaba, no sólo atacado de la manía romancesca de su tiempo, sino que era además poeta (fuera de los romances lo prueban muchas poesías líricas, evidentemente compuestas por él, y entretejidas en su relato, discursos poéticos y el mismo tono general de su obra), y escribió su libro, tanto para entretenimiento, como para instrucción. Este, por lo tanto, merced á tales circunstancias personales, materiales y temporales, es natural que debiera tener el carácter y colorido que lleva en sí, es á saber, el de unas memorias ataviadas poéticamente, un término medio entre la histórica novelesca y la novela histórica, perteneciente tanto al dominio de la historia como al de la poesía, pero que, si se le mira sólo por un lado, hay que juzgarle parcial y torcido, mientras que, para estimarlo justamente y poder aprovechar todo su valer, se debe siempre comprenderlo en su totalidad, tanto respecto á su origen como á su construcción y detalles. En todo caso, en el juicio que se pronuncie acerca de su peculiar carácter se deben diferenciar críticamente sus di-

---

(1) El que no fuera Hita autor ó inventor de estos romances pseudo-moriscos, como muchos lo han creído, es cosa que lo prueba el que se presenten muchos de aquellos, ya inalterados, ya con pequeñas divergencias, en las primeras partes del «Romancero general», que aparecieron antes ó al mismo tiempo que su libro; así, por ejemplo los romances: «Galiana está en Toledo»;—«Dí, Zaida de qué me avisas»;—«Afuera, afuera, afuera;—«Ensíllenme el potro rucio»;—«Ocho á ocho, diez á diez»;—«Estando toda la corte»;—«Por la plaza de San Lucar»;—«Sale la estrella de Vénus». Téngase en cuenta ahora, por una parte, que estas primeras partes del Romancero general aparecieron impresas separadamente entre 1585 y 1595, y que hacia el mismo tiempo salió á luz la primera parte del libro de Hita; y por otra parte, que ya las colecciones números 7 y 8, impresas en el año 1573, que nacieron en Barcelona y Valencia, donde siempre se había comerciado más á menudo con los moros, no contienen todavía ninguno de semejantes romances pseudo-moriscos, y se podrá poner con suficiente certeza el origen y difusión de esta moda en los años 1575 á 1585, señalando á Castilla, y en especial á Madrid, como su cuna.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

versos elementos. Así se nos muestra ante todo una significativa diferencia entre la primera y la segunda parte; pues la primera narra solamente cosas ya pasadas, sea de noticias escritas, sea de tradición oral, y teniendo aquí la fantasía libre juego, podía dominar el elemento poético, y así, por la aptitud del autor para la poesía, por la naturaleza poética de la materia, por el legendario colorido de las fuentes y por aquella monomanía reinante ya en tiempo de su composición, de tal modo ha dominado esta primera parte, que en cuanto se olvidó el carácter histórico y el plan de todo el libro, se pudo considerar fácilmente esta parte como pura ficción, que es lo que sucedió efectivamente. También la segunda parte ha sido despreciada casi totalmente por lo historiadores y sin embargo, es una importante fuente histórica auténtica para la historia de la rebelión de los moriscos bajo Felipe II; el autor cuenta, ya lo que él mismo pasó, ya lo que le comunicaron testigos oculares (como los capítulos xx y xxi que encierran la descripción del sitio y toma de Galera, que le comunicó el Alférez Pérez de Hevia), siendo, por lo tanto, estas memorias por las muchas particularidades que sólo en ellas se hallan y más aún por el colorido legítimo y vivo, un precioso monumento aun para el historiador que más estrictamente compruebe sus asertos, el cual puede fácilmente separar aquí de la verdad la añadidura poética. Mas precisamente porque en esta parte predomina tanto el elemento histórico, la importancia de los sucesos estrechamente enlazados con el presente y la seriedad de lo que vió el autor mismo, han rebajado tanto la fantasía, que ha sido juzgada y aceptada del público que busca mero entretenimiento y de los literatos con menos favor que la primera, que aun en este respecto le ha arrebatado la merecida estimación, pues á pesar de toda ulterior diferencia participa esta parte con aquella otra que propiamente no es más que una especie de in-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

troducción á ella, de la intención artística y de la comprensión poética (1).

He procurado caracterizar circunstanciadamente esta obra de Hita, porque, á pesar de su renombre, todavía, según mi parecer, no ha sido estimada en ninguna parte por todos sus lados ni ha sido puesta en claro desde el punto de vista genético; y porque era cosa imprescindible para mi fin determinar el valor y la relación de los romances en ella contenidos. Según que Hita haya seguido aquí la tradición, el gusto de moda ó su propia vocación poética son los numerosos romances adjuntos á su obra, ya genuinamente populares, ya compuestos por poetas artísticos de su tiempo en el tono pseudo-morisco en moda entonces, ya finalmente compuestos por él mismo. Así, la primera parte, en la que, como ya se ha observado, predominan la historia legendaria y el elemento poético y que fué escrita bajo la influencia de aquella galante monomanía, contiene romances de las dos primeras clases, los cuales, aun cuando Hita mismo no los designara expresamente («se hizo aquel viejo ó antiguo romance»; y por el contrario «no faltó otro poeta que compusiese otro romance» ó «un poeta que hizo otro nuevo», etc.), ó aun cuando á la mayor parte de los tradicionales no los hubiera documentado como tales, bastaría, sin embargo, el hecho de aparecer en colecciones más antiguas (2) para que se mostraran

(1) Así es que el estilo en los pasajes narrativos de la segunda parte es mucho más fresco y pintoresco, y sin embargo más sencillo é ingenuo; así también la historia del morisco Tuzani (capítulos XXII y XXIV) aunque no inventada, está tan llena de poético interés, que sólo necesitó un poeta como Calderón para hacer de ella una notable pieza dramática «Amar después de la muerte», y así aún entre las poesías, lo más débil de esta parte, hay todavía un par de ellas muy aceptables (como por ejemplo la hermosa canción morisca: «Muy tarde viniste, Zaide», pág. 31.)

(2) Cuán escrupuloso es Hita en la indicación de sus fuentes lo prueba el que los romances que van señalados á continuación, y que él designa con los nombres de «viejo» y «antiguo», en realidad ocurren en las más an-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

á la vista algo ejercitada diferentes de los de la tercera clase por la materia, el tono, el color y el estilo. Los tradicionales se parecen en todos estos respectos á los restantes romances populares de la historia legendaria de España y pertenecen con estos á una misma clase; los

tiguas colecciones. Son los siguientes: «Abenámar, Abenámar» en el «Cancionero de romances, de 1550» más completo con el principio: «Por Guadalquivir arriba». «Ay Dios qué buen caballero», aquí sólo los diez versos de entrada, todo él en la «Rosa española» de Timoneda; al cual le llama Hita: «Famoso romance». «La mañana de San Juan», un fragmento del cual en la «Silva» (la edición de 1566 de los romances de Sepúlveda, y la «Rosa española» de Timoneda tienen un romance totalmente histórico que sólo tiene de común con éste las cuatro primeras cuartetas, pues las restantes narran la toma de Antequera por el rey Fernando y la venganza que por ella tomó el rey de Granada en los cristianos de Alcalá la Real; v. sobre esto «Primavera y Flor» núm. 75; un romance morisco, que sólo tiene de común con éste el verso del principio, está en el «Romancero general»), «De Granada sale el moro» la versión más antigua con importantes divergencias y otra conclusión en la «Silva» de 1550, tomo II, y en la «Rosa española» de Timoneda (v. «Primavera», núm. 90). «Muy revuelto anda Jaén», al cual observa Hita: «Aqueste romance se compuso en memoria de esta escaramuza, aunque otros la contaron de otra suerte... El otro romance dice así: «Ya repican en Andújar», etc. El primer romance procede de Hita mismo, ó por lo menos ha sido grandemente interpolado por él, por amor á su Abencerrage; pero el último es un fragmento aunque muy mutilado de aquel famoso romance viejo acerca del obispo de Jaén, D. Gonzalo de Zúñiga, del cual se han conservado muchas versiones, ya en todo, ya fragmentarias, con el principio: «Día era de San Antón»; v. Primavera, número 82; en Ortíz y Zúñiga «Discurso genealógico de los Ortizes de Sevilla», Cádiz, 1670, 4. folios 89 á 90, el cual dice respecto á él: «Lo hallo yo diverso en un Romancero, que se imprimió en Sevilla el año de 1573 de que ya cité otro romance (á saber, en el folio 15 uno de Doña Blanca, la infeliz esposa de Pedro el Cruel, en que se le acusa su adulterio con el «Maestre»; v. Primavera, núm. 67 y 67 a; pero en ninguno de los Romances conocidos hasta hoy ajusta la anterior indicación del lugar y el año de impresión; así, pues, un Romancero, por lo menos en lo que yo sé, todavía desconocido). El romance acerca de la pérdida de Alhama, que ha llegado á ser tan famoso: «Paseábase el rey moro», v. Primavera, números 85 y 85 a; «Moro alcaide, moro alcaide», en la misma colección, números 84 y 84 a; finalmente el no menos famoso romance sobre la muerte de D. Alonso de Aguilar y de Sayavedra: «Río verde, río verde» de que da Hita dos versiones; véase Primavera, números 96, 96 a y 96 b.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

galantes pseudo-moriscos, por el contrario, ó no tienen fundamento alguno histórico ó por lo menos es este inconocible, llevan ya el color de la galantería cristiano-caballeresca del siglo XVI; denúncianse por su tono ya sentimental y superabundante, ya conceptístico y amanerado, como productos cortesanos, aun cuando no denotaran suficientemente su principio más artístico por la florida dicción llena de comparaciones, descripciones detalladas y alusiones mitológicas, el estilo elegante, la versificación fluida y la asonancia mantenida con más exactitud, diferenciándose esencialmente de aquellos salidos todavía puramente de los populares (1). Caben en una misma clase, no con éstos sino con los moriscos del Romancero general, los romances al estilo de los de la juventud de Góngora y de Lope de Vega. Tiene, sin embargo, cada una de estas clases de romances de la primera parte, mérito poético tan grande, aunque de tan diverso género, que por eso han quedado totalmente oscurecidos los contenidos en la segunda, debiendo ésta sobre todo á esta circunstancia el disfavor, por otra parte inmerecido, del público y aun el olvido de los doctos. Los romances de la segunda parte fueron compuestos casi todos por Hita mismo (2), que te-

(1) ¿Quién no distingue á primera vista los romances citados en la precedente nota de los de Zaida y Zaide aun cuando Hita no observara que compuso un poeta; de los de Sarracino y Galiana, los de Gazul, que contienen tales anacronismos, que Hita se vió obligado, á la más artística exégesis para hacerlos nada más que plausibles, v. páginas 423 y sig. Ya en el famoso romance: «Sale la estrella de Venus» se vió obligado á confesar que el que le compuso no entendió la historia y del que empieza: «Adornado de preseas», dice él mismo en la pág. 430: «Este romance dicho, y su principio va fuera del blanco de la historia, y ahora, salvo paz de *su autor*, va enmendado, declarando fielmente la historia»; etc.)

(2) Así es que los romances de esta parte están enlazados con la narración en prosa mediante el verso final, que pide ser continuado. El mismo designa como no suyos tan sólo los romances: «Después de aquella victoria» (pág 209: «un romance que hizo un servidor de S. E.», el Marqués de los Vélez, si es que no se refiere á sí mismo); y «Mastredajes marineros»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nía ciertamente mucho sentido poético, pero muy poco talento de poeta, y que creía deber agregar también á esta parte romances para, (como dice ingenuamente) «no quebrar el estilo de la parte primera»; pues según su intento, debían considerarse ambas partes como un solo todo. Estos romances no son en realidad otra cosa que repetición versificada de la narración en prosa, completamente dentro del estilo de las crónicas rimadas, y no mejores, pero tampoco peores, que las relaciones de ese género sobre sucesos contemporáneos hechas por Sepúlveda, Alonso de Fuentes, Timoneda y otros. En una palabra, el elemento histórico predominante en la segunda parte ha paralizado las pequeñas fuerzas poéticas del autor limitado ahora á su propio caudal.

Poco tiempo antes, y á la vez que aparecía esta obra de Hita en el último decenio del siglo XVI, se puso en moda el hacer romances; no ya simplemente los doctos los escribían siguiendo las crónicas, pero en el estilo de los viejos populares, para sustituir estos fabulosos y según su opinión dañosos, por otros históricos y certificados. Los poetas artísticos no se contentaban ya con tomar los romances del pueblo para temas de sus glosas ó parodias ó con componer canciones amorosas sentimentales y galantes en el estilo de la lírica artística cortesana de los trovadores, pero en forma de romance, sino que empezaron á inventar á porfía géneros de romances nuevos, sea en el tono y el modo de tratarlos, refundiendo artísticamente los conocidos legendarios ó históricos, sacando á primer término los elementos retóricos y lírico-sentimentales, ó haciendo lo principal de lo descriptivo y las situaciones, y refinando así lo técnico y formal; sea en los

(pág. 469: «que sobre el levantamiento de Galera escribió un amigo nuestro». ¿Sería acaso tradicional este romance? v. Primavera, núm. 97). Véanse las notables observaciones de Durán acerca de los romances de la segunda parte, l. c., II, pág. 163.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

asuntos mismos, inventando y aprovechando materiales novelescos ó exponiéndose y describiendo en el traje y carácter de una fingida objetividad sus propios hechos y los afectos de su corazón (como en los moriscos, pastoriles y picarescos); en una palabra, la forma de los romances volvió á convertirse por segunda vez en popular en el más elevado sentido ó nacional, sólo que fué empleada con el espíritu del principio artístico para tendencias objetivas y para todos los objetos posibles, reales ó fingidos, para los que le hacía tan á propósito precisamente su gran elasticidad.

Y también estos romances artísticos se dieron á conocer primeramente en hojas volantes ó en colecciones pequeñas que aparecían en cuadernos ó por entregas; y en realidad convenía á una forma tan popular una manera tan popular también de publicación, medio el más seguro de que se difundieran lo más rápida y más extensamente posible (1).

En la colección de hojas volantes con romances de esta clase, de la Ambrosiana de Milán, citada en la «Primavera» (I. páginas LXXXVII–XC) hemos hallado documentado este hecho tan interesante para la historia de las colecciones de romances y en particular para la colección del «Romancero general». Los romances aparecieron entre 1589 y 1594, en Valencia, en casa de los libreros Juan Navarro (que publicó ya las *Rosas* de Timoneda), Alvaro Franco, Gabriel Rivas, Miguel Borras, Francisco Navarro y Juan Bautista Timoneda, en *cuadernos* ó *pliegos*, no excediendo el número de romances en cada cuaderno ó

(1) De estos romances hay también colecciones manuscritas. Las citan Ochoa (Catálogo, etc., páginas 530-531) y Durán (II, página 695) el último entre otras: «Romances nuevos. Cód. con fecha de 1592, en 4.°, cuya primera mitad es una colección de romances manuscritos que *precedió* á las primeras impresiones publicadas con el título de *Flores*, y que después fueron partes del *Romancero general*.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pliego de nueve. Son artísticos (1), la mayor parte aceptados en las «Flores» y en el «Romancero general», un par de ellos de poetas conocidos (como de Salinas: Que olas de congoja;—Miguel Sánchez: Oyd, señor don Gayferos;—Góngora: Servía en Orán el Rey); algunos son moriscos ó ya derivados de *epopeyas italianas*; finalmente, hay entre ellos un número relativamente grande de romances jocosos y burlescos, de tal modo, que estos cuadernos ó pliegos pueden ser considerados con toda propiedad como los precursores de las «Flores» y del «Romancero general», y en todo caso, como ya por sus títulos se jactan de serlo, como el mejor medio para la difusión de las especies de romances recientemente halladas y que iban poniéndose en moda; los «más modernos que hasta hoy se han cantado».

Inmediatamente después de estos cuadernos y pliegos se forjaron las algo mayores colecciones de romances de la misma clase, que por partes fueron poco á poco apareciendo por primera vez en Valencia, bajo el título de:

12 *a)* *Flor de varios romances nuevos y canciones... recopilados por Andrés de Villalta, natural de Valencia.* La primera edición de esta primera parte debe de haber aparecido ya después de 1588, puesto que las primeras partes (1591), editadas más tarde por el mismo Villalta juntamente con Felipe Mey, tienen la licencia de 1588 (también Durán la cita, poniéndola antes de 1589, aunque sin haberla él visto).

Flor de var. rom... agora nueuamente recopilados por el Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Berja (2).

(1) El señor profesor José Müller, á quien debo la noticia y descripción de esta colección, que hasta hoy ha permanecido ignorada, me ha comunicado, por ruegos que le he hecho, un par de romances históricos (como el: Rey y señor don Alfonso;—Toledo, ciudad famosa;—Quien vió al conde Pero Anzules); pero también éstos son artísticos en el estilo del «Romancero general».

(2) Los traductores españoles de Ticknor (tomo IV, pág. 405 de la edi-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Huesca, Juan Perez de Baldivieso, 1589, en 12.°, 134 hojas (en Brunet se menciona una edición de la primera parte, de Perpiñán, 1591, en 12.°).

b) Elor de var. rom... 1.ª y 2.ª parte, ahora nueuamente recopilados y puestos en orden por Andrés de Villalta, natural de Valencia. Añadióse ahora nueuamente la 3.ª *parte por Felipe Mey. Valencia, Miguel de Prados,* 1591, en 12.°, 225 hojas. La licencia, como ya se ha dicho, del año 1588 (Durán).

Flor de var. rom... 1.ª, 2.ª *y* 3.ª *parte. Madrid, Gómez de Aragón,* 1593, en 12.° La 1.ª y 2.ª parte 128 hojas; la 3.ª con nueva foliación 129 hojas (en el Museo Británico).

* *Flor de var. rom...* 1.ª, 2.ª *y* 3.ª *parte. Agora nueuamente recopilados, puestos por su orden y añadidos muchos romances que se han cantado despues de la primera impresión. Y corregidos por el Bachiller Pedro Moncayo, natural de Borja* (sic). *Madrid, por la viuda de P. Madrigal,* 1595. *A costa de Miguel Martínez.* La licencia, de Madrid 5 de Noviembre de 1594, está dirigida á Gaspar de Buendía, librero, en 12.°, 4 hojas. Tabla y 240 hojas (lo posee la Biblioteca imperial de Viena) (1).

Flor de var. rom... 1.ª, 2.ª *y* 3.ª *parte. Alcalá de Henares,* 1595 en 12.° (Brunet).

---

ción de Madrid) hacen notar respecto á éste: «el cronista Pedro de Moncayo, natural, á lo que creemos de Borja de Aragón, y no de Berja como comúnmente se lee escrito».

(1) Durán cita también una edición nada más que de las primeras dos partes, hecha por Pedro de Moncayo, pero como al ejemplar que él vió le faltaba la hoja del título, le ha colocado inmediatamente después de la edición de la primera parte, de Huesca, 1589, por cálculo aproximativo. La tengo por perteneciente á la precitada, porque, como ya se ve por su título, Moncayo puso como fundamento de su reimpresión «corregida y aumentatada» la original de Valencia. De la 2.ª parte no hay ninguna edición valenciana conocida anterior á la de 1591. Son de esta misma opinión los traductores españoles de Ticknor (tomo IV, pág. 405).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Flor de var. rom... 1.ª, 2.ª y 3.ª parte. Madrid, viuda de P. Madrigal, 1597, en 12.° (Brunet).

c) Quarta y quinta parte de Flor de rom. recopilados por Sebastián Vélez de Guevara, racionero de la colegial de Santander. Burgos, Alonso y Estevan Rodríguez, 1592, en 12.° (Durán).

Quarta y quinta parte de Flor de rom., recopilados por Sebastián Velez de Guevara. Burgos, Felipe de Juan y Juan B. Valerio, 1594, en 12.°, 191 hojas (Ambrosiana de Milán) (1).

d) Quarta quinta y sexta parte de Flor de rom. nuevos, nunca hasta agora impressos, llamado Ramillete de Flores. Por Pedro Flores Librero. Y á su costa impresso. Y demás desto, va al cabo la tercera parte de el Araucana, en nueve romances, excepto la entrada de este Reyno de Portugal, que por ser tan notoria á todos no se pone. Con licencia y privilegio. En Lisboa, por Antonio Alvares, impressor. Año 1593. *Véndese en casa de el mismo Flores, al Pelorinho Velho,* 444 hojas en 12.° (citado por Dozy, I, páginas 607-608 como existente en la biblioteca de Leiden). Este es el mismo Pedro Flores que cuidó de la edición del «Romancero general».

e) Sexta parte de Flor de rom. nuevos, recopilados de muchos autores, por Pedro Flores, librero. Imprimióse en Toledo, 1594, en 12.°, 190 hojas (Ticknor) (2).

---

(1) En Nic. Antonio (Bibl. hisp. nova, s. v. Sebastianus Vélez) se cita: «Romancero, 1.ª, 2.ª y 3.ª parte... recogido por Sebastián Vélez de Guevara, s. l. 1594, 8.

(2) Ticknor considera erróneamente esta como la primera edición; pero ha hecho notar que la licencia ss refiere á las partes cuarta y quinta, y en el pasaje que cita del romance introductorio en alabanza de Flores, se alude al título de la precedente edición:

> ... de diversas flores
> Un *ramillete* he juntado,
> Las quales con grande afán
> De extrañas partes buscaron.

A lo que responde Flores que eran los romances: «que andavan desca-

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

f) * *Séptima parte de Flor de rom. nuevos, recopilados de muchos autores por Francisco Enríquez. Madrid, viuda de Alonso Gómez,* 1595, *en* 12.° (lo posee la Biblioteca imperial de Viena): 8 hojas. Tabla, 168 hojas.

Séptima parte de Flor de rom. nuevos, recopilados por Francisco Enríquez; emendado y corregido de muchos yerros que en la primera impressión tenia. Toledo, Tomás de Guzmán, 1595, *cn* 12.° (Bibl. Grenville).

g) Septima y octava parte de Flor de var. rom. nuevos, recopilados de muchos autores. Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1597, en 12.° Cada parte tiene su licencia especial, la de la 7.ª del 4 de Mayo de 1596, y la de la 8.ª del 30 de Septiembre de 1597, en la cual se da á esta el título de: Flores del Parnaso, 8.ª parte. Tienen, sin embargo, una sola hoja de título, aunque cada una con su foliación especial; 168 y 132 hojas (Ticknor).

Flores de Parnaso, 8.ª *parte, recopilada por Luis de Medina. Toledo, Pedro Rodríguez,* 1596, en 12.° (Biblioteca Grenville).

h) Flor de var. rom. diferentes de todos los impressos, 9.ª *parte. Marte, Juan Flamenco,* 1597, *en* 12.° Aprobación de 4 de Septiembre de 1597. Tasa de 22 de Marzo de 1596, licencia sin fecha, 144 hojas. (Ticknor y Biblioteca de Leiden) (1).

Estas nueve partes de la Flor, que fueron apareciendo

rriados», pero que él los da completos y no como los *ciegos*, que cuando han cantado la mitad, dicen que están cansados y dejan la otra mitad. Pero no puede tratarse de una recolección de boca del pueblo, como cree Ticknor, que ha desconocido en general el carácter de los romances contenidos en las *Flores*.

(1) Según la citada copia que del catálogo manuscrito de la Biblioteca del Escorial existe en la Biblioteca imperial de Viena: «Romancero hasta la parte nona. Tres tomos. Alcalá, 1591.» Sin indicación del tamaño, ni otra seña, de modo que no se puede sacar de ahí si es una colección de la novena parte de la Flor bajo un título fingido y quizá con la fecha de la primera parte, ó si efectivamente es una edición más antigua del «Romancero general».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

una tras de otra—á lo más con algunas alteraciones en el orden, con algunas supresiones y añadiduras, pero en su totalidad formando una base sola—fueron reunidas y repetidas en una colección general, que llegó á ser el tan famoso:

13) *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueve partes de romanceros: aora nueuamente impresso, añadido y enmendado. Madrid*, 1600, en 4.° La licencia y tasa son del 16 de Diciembre de 1599 (según noticia de Ticknor, no contradicha por los traductores españoles, hállase un ejemplar en la Biblioteca nacional de Madrid. Los últimos dicen, sin dar más fundamentos (v. la precedente nota): «hay fundamento para creer se imprimió en 1599».—Durán no hace mención alguna ni de él, ni de la existencia de un ejemplar de Madrid; vió en su juventud uno de esta edición en la biblioteca del conde de Aguila en Sevilla).

* *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueve partes de romanceros. Aora nuevamente impreso, añadido y enmendado. Medina del Campo, por Juan Godinez de Millis. A costa de Pedro Ossete y Antonio Cuello, libreros de Valladolid*, 1602, en 4.° La licencia es de Valladolid á 14 de Julio de 1601, y se dice en ella de este romancero, con referencia á precedentes ediciones: «que otras vezes ha sido impreso». Entre las «Erratas» está la fecha: Valladolid, 22 de Diciembre de 1601, y la «Tassa» está fechada en 14 de Enero de 1602. Apareció de ella la tercera edición aumentada con *cuatro* secciones (13 partes): Ahora nuevamente añadido, y enmendado. Madrid, por Juan de la Cuesta. Véndese en casa de Francisco López, 1604, en 4.° La «Licencia» es de Madrid, de 6 de Febrero de 1601, las «Erratas» de Alcalá de 25 de Agosto, de 1604, y la «Tassa» de Valladolid, de 11 de Septiembre de 1604 (1).

(1) Aquí se halla la notable indicación del precio originario de este

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Es una mera reimpresión de éste la que bajo la inspección de Pedro Flores se hizo en Madrid, 1614, por Juan de la Cuesta, á costa de Miguel Martínez, en 4.° La Biblioteca imperial de Viena posee las tres últimas ediciones, la primera de las cuales, sobre todo, es muy rara (mis citas se refieren á la última).

El impresor de la tercera edición, Francisco López, dice en el muy bien escrito prólogo «Al lector»: «En este volumen, o Lector, se contienen repartidos en treze partes, los romances que han sido oydos y aprovados generalmente en España. Y de aqui he cobrado animo para esponerlos a la mas rigorosa censura que es la de la leccion, pues agora escritos y desnudos del adorno de la musica por fuerça se han de valer por si solos, y de las fuerças de su virtud. Si fueres aficionado a la lengua española, aqui la hallarás acrecentada sin asperezas: antes con apazibilidad de estilo y tan mañosamente que no te ofenderá la novedad: porque como este genero de poesia (que casi corresponde a la Lyrica de los Griegos y Latinos) no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor rethorica poca parte y mucha el movimiento del ingenio elevado, el qual no excluye al arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfeto. A este genero de versos se reduzen los romances que usan en España, assi los de ficciones amorosas, como los de sucessos verdaderos, etc.» (El prólogo es de Madrid, fechado á 30 de Septiembre de 1604.)

Dedúcense ya su carácter y su ordenación del hecho de que, como hemos visto, este Romancero general no es propiamente otra cosa sino una colección y una reimpresión nacida de *muchos Romanceros más pequeños* (de las partes aisladas de la «Flor»), que contenían los roman-

---

tan precioso libro: «Tiene este libro ciento y veinte y cinco pliegos que conforme á su tassa monta un ducado (!)».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ces más corrientes y gustados entonces, y que fueron aumentados con *nueve partes* á medida de la necesidad y de la provisión que de ellos había (1). Claro es que en tales condiciones tenía que ser aquel *Romancero* sumamente abigarrado; está completamente falto de plan, y la única regla fué el gusto de los *aficionados* y el favor del acaso en la conservación de los romances «que han sido oídos y aprobados generalmente». Así es que se hallan en cada división en la más abigarrada mescolanza, junto á pocos romances con base tradicional muchos completamente modernos y subjetivos; junto á algunos históricos (2)

(1) Así, la parte 13.ª apenas es más que una reimpresión de la «*Segunda parte*» del «*Manojuelo de Romances* de Gabriel Laso de la Vega», cuya segunda sección había aparecido un año antes, en 1603, en Zaragoza, en casa de Juan de Bonilla, en 8.° La primera parte del *Manojuelo* era de 1601, de Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas, en 16.° Todavía con más anterioridad había editado Laso de la Vega una colección de sus romances bajo el título de: «*Primera parte del Romancero y tragedias de Gabriel Laso de la Vega, criado del Rey nuestro Señor, natural de Madrid. Alcalá de Henares, Juan Gracián, que en gloria sea, á costa de Juan de Montoya,* 1587, en 8.°, muchas de cuyas piezas fueron reimpresas, aunque sin nombre del autor, en la 12.ª parte del «Romancero general». Véase el trabajo de D. Bartolomé Gallardo acerca «del asonante», etc., en la *Antología española,* núm. 3, Marzo de 1848, pág. 106, por el cual se completan y rectifican las noticias que da Durán (l. c. s. v., Laso de la Vega) y los traductores españoles de Ticknor (en la edición de Madrid, tomo III, pág. 535). Gallardo dice en este trabajo (pág. 100), que lo tenía preparado para darlo á la prensa, pero que perdió el manuscrito cuando tuvo que huir de Sevilla el 13 de Junio de 1823: «Un Romancero y un Cancionero, con sendas di»sertaciones sobre este género de composiciones en España: ¡á las cuales »servían de comprobantes diez ó doce Cancioneros, y sobre treinta Ro»manceros impresos, con más de cuatro mil romances manuscritos, entre »medianos, malos, peores y buenos!» Se podrá medir la extensión de la pérdida si se sabe que Gallardo era uno de los críticos más perspicaces y uno de los más celosos bibliómanos de España.

(2) Entre los romances históricos, hállanse también aquí muchos sobre sucesos enteramente contemporáneos, como, por ejemplo, Décima parte, fol. 365 vuelto: «Romance á la entrada del Rey D. Felipe III en la ciudad de Zaragoza y reyno de Aragón, el año de 1599.» A los pocos romances propios de esta colección que tengan base tradicional, pertenecen los de los Comendadores de Córdoba (Octava parte, folios 263 á 270; son de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

una multitud de amatorios y pastoriles, junto á un excesivo número de moriscos algunos satíricos contra esta monomanía. Que la ya citada moda á la morisca había alcanzado su punto culminante, se prueba con este romancero, que es el más rico almacén de este género de romances. En conjunto, el *Romancero general,* con toda su riqueza, nos ofrece muy poco botín para la poesía romancesca propiamente popular; hasta los romances legendarios y caballerescos propios de él, son más bien una especie de variaciones, como las que hacían los poetas eruditos sobre los más antiguos temas populares ó sobre episodios de las novelas caballerescas y los poemas italianos, dándose á conocer por los afectados arcaísmos (1).

Este *Romancero* es notabilísimo porque, comparado con las colecciones anteriores, conserva la más patente imagen de cómo desde mediados del siglo XVI hasta principios del XVII la poesía romancesca desde la esfera del pueblo, en que se mantenía, halló cada vez más entrada en las más elevadas, llegó á ponerse de moda y fué cultivada por los poetas eruditos; ganó en perfección técnica, es cierto, pero alejándose más cada día de su antigua sencillez, naturalidad

Juan Rufo, y están en sus Seiscientas apothegmas. Toledo, 1596, en 8.º, al final) y los de Galcerán de Pinos (13.ª parte, fol. 483). Contiene también una «novela» (9.ª parte, fol. 344) en redondillas, que tiene por asunto el conocido relato de Lafontaine: *Le cocu battu et content.*

(1) Un ejemplo que valdrá por muchos. Es conocido el antiguo romance popular del «Cancionero de romances» y de la «Silva», el de D. Gaiferos, que empieza: «Asentado está Gaiferos.» Se narra en él cómo Melisendra, la esposa de D. Gaiferos, prisionera de los moros en Sansueña, contempla ansiosa desde su torre el camino que conduce á Francia, ve que pasa por él un caballero y le llama, suplicándole diga á su perezoso marido que no olvide libertarla, entretenido en sus juegos é intrigas amorosas con otras. Muéstrase entonces que aquel caballero es el mismo Gaiferos. El elemento lírico en esta situación, lo retórico de los lamentos de Melisendra, satisfacían de tal modo á los posteriores poetas artísticos, que tomaron esta parte del romance viejo por tema de sus variaciones, y la trabajaron en romances especiales, como en el siguiente del «Romancero general»: «Cautiva, ausente y celosa», y: «El cuerpo preso en Sansueña».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

UNIV. CALIF.

é ingenuidad (1). Los más antiguos editores habían procurado dar importancia á sus colecciones de romances, que todavía no se habían puesto en moda, bajo el título que entonces se recomendaba más, de «Cancioneros», esto es, libros de canciones artísticas; pero todavía sus colecciones apenas contenían más que romances legítimos, no sólo en cuanto á la forma, sino también en cuanto al contenido y al tono, que, aun cuando no fueran cantares populares, por lo menos estaban compuestos al modo popular, en los que predominaba, en una palabra, la objetividad y el elemento épico. Ahora servía ya de recomendación el título «Romancero general»; los romances habían llegado á obtener tal favor que, como se ha dicho, eruditos y poetas, cronistas y cortesanos hacíanlos á porfía, escribiendo los unos moralidades é intrigas, los otros efectos é intrigas de su corazón en el «estilo» de romances; pero precisamente por esto habían llegado á ser estos una mera forma, un simple vestido de moda; se habían encontrado con que el *paleto,* el hombre del pueblo, había conservado un traje muy á la antigua española, muy cómodo; se lo vistieron, aunque se llamaba todavía, según su origen *paletot,* pero ya no era un legítimo sayo de aldeano, pues si bien le había quedado algo del corte, la forma era más elegante, la tela más fina, adornado de terciopelo y seda, y sobre todo latía bajo el vestido otro corazón, de otros placeres y otras

(1) Ya es tiempo, por lo tanto, que no se sigan citando las «Flores» y el «Romancero general» como el más rico almacén de la poesía *popular* española. Durán ha caracterizado muy bien estas colecciones (l. c., II, página 684): «En las dos últimas décadas del siglo XVI, ya nuestro romance »era *puramente artístico* y apropiado á tratar *toda clase* de asuntos... Las re»feridas colecciones (á saber: las «Flores» y el «Romancero general»)... »representan el romance *tal cual* fué en las dos citadas últimas décadas del »siglo XVI, y, por consiguiente, al que de *popular se hizo artístico* y *tal* »como se lo devolvieron al pueblo los grandes poetas que de él lo recibieron.» Por esto nosotros, en la «Primavera», no hemos admitido *ni un solo* romance de *estas* colecciones.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

penas movido, placeres y penas que interesaban al poeta casi exclusivamente. Por eso, el contenido del Romancero general está formado en gran parte de cuadros de situaciones, expansiones del sentimiento, en una palabra, canciones en que predomina la subjetividad y reina el elemento retórico lírico, canciones que sólo tienen la forma exterior de romances, y son tan esencialmente diversos de aquellos antiguos y populares, como del simple aldeano el señor á la moda ó el cortesano, aun cuando éste lleve un vestido de corte de paletó y el *cayado* pastoral ó el *alfange* morisco. Pero porque esta transformación de la poesía romancesca era una consecuencia necesaria de su trasplante á otra esfera y de su cultivo artístico, no podían ser ya «generalmente aprobados» aquellos antiguos y sencillos romances, puramente objetivos, por donde se explica suficientemente el ya notable fenómeno de que el «Romancero general» no repita romances de más antiguas colecciones. Por el contrario, hállanse en él, á pesar de su título, poesías puramente líricas, no compuestas en forma de romances, como canciones, letras, letrillas, glosas sueltas, chaconas, lyras. Contiene pues, no sólo muchos romances cómicos y satíricos (1) (entre ellos *ensaladillas),* sino también muchos, que hacen chacota ó del hacer romances en general ó del hacerlos de un género determinado, ironía

(1) Entre los satíricos es notable el romance dirigido contra las estrafalarias modas de trajes que había en el año 1593, 6.ª parte, fol. 198: «Premática nueva del año de 93 á los cuellos y excesivos trajes de España», en el cual prueban que, en efecto, se empezaban á llevar *á la morisca*, los pasajes siguientes:

«Dejad ya los pespuntados,
Lechuguillones fruncidos,
Diferenciados en sedas,
Que es *traje de los moriscos.*
....
Quiten ya los chapiteles,
Compuestos co : bucarillos:
Dejen que traigan *las turcas*
Los tocados muy subidos.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que es la señal más segura de una dirección que ha llegado á su punto culminante, ó de una forma que ha llegado á quedar fuera de la realidad actual (1).

* 14) *Segunda Parte del Romancero general* y *Flor de diuersa Poesía.* Recopilados por Miguel de Madrigal. En Valladolid, por Luis Sánchez. Véndese en casa de Antonio García: 1605, en 4.° La licencia es de 20 de Octu-

(1) Así es que se halla entre los romances satíricos uno dirigido contra esta moda que entonces reinaba de nuevos géneros de romances (11.ª parte, fol. 384; empieza: «Qué se me va á mí que el mundo»), romance que caracteriza tan bien el contenido del «Romancero general», indica con tanta precisión el nacimiento de muchos géneros como los de los romances moriscos y pastoriles; expresa tan ingenuamente las opiniones de los poetas eruditos de poesía romancesca, y es tan interesante, por lo tanto, no sólo para la historia de esta colección, sino para la de la poesía romancesca en general, que voy á insertarlo aquí casi íntegro, tanto más, cuanto que, hasta hoy, ninguno de los modernos editores de romances ha fijado su atención en él. El intento del poeta es defender los romances pastoriles, y, sobre todo, los que van bajo el nombre de «Belardo», gran número de los cuales se contienen en el «Romancero general», pues, como no se cuidaba del gusto de los demás, quería que no se combatiera el suyo, y después que ha presentado este tema en las doce primeras cuartetas refiriéndolo á las nuevas modas de trajes, pasa á las modas de romances, citando en parodia los principios de los más gustados de aquel género:

Qué se me da que Belardo,
Caballero en una yegua,
Se vaya á casar alegre
Con su Filis al aldea.

Ni que se haga hortelano
En las huertas de Valencia,
Ni cortesano en la corte,
Ni pastor allá en la aldea.

Qué se me da á mí que Azarque
En Ocaña viva ó muera,
Desterrado de Toledo,
Por celos que el rey le tenga;

Ni que dejando el armada
De su rey á Baza vuelva,
A buscar su Felisalva,
El sobrino de Zulema.

Qué se me da á mí que Audalla
Vaya la vuelta de Thebas,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

bre de 1604. En el *Privilegio,* fechado á 12 de Noviembre de 1604, se dice: «Por quanto por parte de vos, Miguel de Madrigal, estudiante, nos ha sido fecha relacion, que vos auiades compuesto y recopilado un libro intitu-

---

Ni que con tres mil jinetes
Reduán corra la tierra.

Qué se me da á mí que pida
Para su zambra licencia,
Ni que Bravonel aloje
Su compañía en Tudela.

Qué se me da que el Zegri
Diez años en una cueva
Se sustente oomo bruto
De frutas verdes y secas.

No se me da que el forzado
De Dragud en las galeras
Esté de noche y de día
Amarrado á una cadena.

Qué se me da que de espacio
El cordobés se entretenga,
Cantando con su bandurria,
Ni que llore Melisendra.

Ni que rabiando de celos,
Antes que el cielo amanezca,
Deje Maniloso á Ronda
Lleno de cifras y letras.

Ni que esté un cautivo ausente
Donde se acaba la tierra,
Y el mar de España principia,
Llorando lágrimas tiernas.

No se me da, finalmente,
Que en Granada hagan mil fiestas
Los moros, y que mañana
Higos y buñuelos vendan.

Que salgan á jugar cañas,
Vestidos de mil maneras,
Ni que traigan alquiladas
En sus zambras las libreas.

Ni que cuando el sol se ponga
Salga de Venus la estrella,
Y que el potro rucio ande
Echando brincos y piernas.

Qué se me da á mí que Tajo
Corra por do suele apriesa,
Ni que se meta en dibujos
El uno y otro poeta.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lado Segunda parte del Romancero general y Flor de diuersa Poesía, en el qual auiades puesto mucho estudio y trabajo», etc. Sigue la dedicatoria sin fecha: «A Doña Catalina Gonçalez, muger del Licenciado Gil Remirez de

---

Que zapateros y sastres
Todos quieren tener vena,
Ni que un asno tire coces,
Si con ninguna me acierta.

Sólo no puedo sufrir,
Que una maliciosa lengua
Ose murmurar, sabiendo,
Que hay gustos de mil maneras.

Que tengo por ignorante
Y que está cerca de bestia
Quien en materia de gustos
Sólo su opinión aprueba.

Porque cada cual escribe
Lo que le dicta y enseña
En su idea el pensamiento
Con fantásticas quimeras.

Pues sabed que las ficciones
Son de causa que nos fuerzan
A disfraces los sujetos,
No por falta de materia,

Sino porque en un sujeto
Hay mil cosas encubiertas
Que nos impiden las causas,
Y no es justo que se sepan.

No porque le falte al Cid,
Ni á Don Pelayo, Fruela,
A Bernardo, ni á otros muchos,
Quien bien decir dellos sepa.

Y ansí como sus hazañas
Son historias verdaderas,
Tienen muchos escritores
Que en España las celebran.

Y porque para escribir
Romances, coplas y *letras*
De tan sabidas historias
Es menester menos ciencia.

Pues un *ficto pensamiento*
Arguye *más elocuencia*,
Mayor ingenio descubre,
Más saber y más *prudencia*,

Y *sin mirar al objeto*
Se advierte de un *buen poeta*

Arellano, del Consejo supremo de su Magestad.» IV y 224 hojas (1).

El sobrescrito del fol. I, dice así: «Segunda parte del Romancero general. En la qual se contiene mucha variedad de Romances, y otras Rimas, que nunca hasta aora han sido impresas.» Y así es; esta colección contiene de hecho *mucha variedad* de romances, no solamente abigarradamente entremezclados, sino también con poesías puramente líricas de «otra» forma (como letras, endechas,

---

El estilo, el pensamiento,
El concepto y *la sentencia.*

Y pues queda mi argumento
Probado en esta materia,
No es bien que de los que escriben
Nadie á murmurar se atreva,

Y en *especial de Belardo,*
Pues sabed que es cosa cierta,
Que son *célebres sus obras*
Y que *el mundo las celebra.*

Nadie dudará en realidad de esta última expresión, cuando sepa que bajo el nombre de «Belardo» escribió muchos romances pastoriles, aún de los que se hallan en el «Romancero general», Lope de Vega. Pues es lo cierto que muchos de los romances contenidos en el «Romancero general» son de Lope de Vega, Cervantes, Góngora (al que probablemente se cita aquí bajo el nombre de el «Cordobés») y de otros famosos poetas de aquel tiempo, que, por razones personales, ó por moda, se ocultaban bajo aquellos *disfraces*, y cuyos romances, como producto artístico, no les hacían avergonzarse, pero que eran, como es natural, diametralmente diversos en origen, intención, contenido, espíritu y tono de los antiguos populares.

(1) Nic. Antonio (s. v. Petrus de Flores) y muchos que han escrito después de él han dicho equivocadamente que también esta «Segunda parte» fué vuelta á editar en 1614 por Pedro Flores; pero sólo existe de ella *una* edición, que aumenta aún más su rareza. Algunos, aunque sin razón, han considerado esta colección de Madrigal, como perteneciente á la *segunda* parte de las «Flores de poetas ilustres», de Espinosa, obra que apareció el mismo año y en la misma oficina; pues ya el título, y más aún el contenido, la señalan como una continuación del «Romancero general» y de las «Flores», á cuyo contenido es análogo el suyo en espíritu, tono y forma, en tanto que se diferencia de las flores escogidas por Espinosa de la lírica puramente artística de los «poetas célebres», y cuyos nombres consta.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

juguetes, ensaladas, etc.), que *nunca habían sido impresas,* pues son *recién hechas,* sea por el «estudiante», el mismo Miguel de Madrigal, sea por sus contemporáneos, y por él *recogidas* tan sólo (como se dice en el privilegio que se le concedió: «que vos aviades compuesto y recopilado»). Hasta con respecto al carácter de los romances, se llama con razón esta *segunda parte* del primeramente dicho «Romancero general». También los romances aquí contenidos llevan más ó menos el sello *artístico,* con todas sus ventajas en la técnica y todas sus desventajas en la comprensión subjetiva, diferenciándose tan sólo esta colección de aquélla en que contiene relativamente menos romances moriscos y más históricos y caballerescos, es decir, tomados de materia histórica, tradicional ó caballeresca, de crónicas, antiguos romances populares ó libros y poemas de caballerías, trabajado todo esto á título de tema en variaciones lírico-retóricas. Así es que se hallan aquí muchos romances que se pueden colocar por su materia en los círculos de leyendas del rey Rodrigo, de Bernardo del Carpio, de los Siete Infantes de Lara, del Cid, etc.; pero tomando de éstos tan sólo un hecho aislado, una situación para pintarla en descripciones de aparato externo ó en cuadros de estados de sentimiento y de ánimo, y preferentemente para exornar los *discursos* de los personajes con un alarde de patético declamatorio (1). Hay, sin embargo, entre los romances históricos de esta colección, muchos que tienen por asunto sucesos *contemporáneos,* como, por ejemplo, cuatro romances al casamiento de Felipe III con Marga-

(1) Muy á menudo empiezan semejantes romances con un discurso, y al concluir éste es cuando se nombra á la persona que lo ha tenido; bastando ya esto sólo para caracterizarlos como romances modernos y más artísticos, pues aquí no es el suceso ó hecho la cosa principal, sino la situación ó el sentimiento, dentro de la cual se forma la concepción, desde el punto de vista de la subjetividad.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rita de Austria en el año 1598 (fol. 28, 29, 52, 66); un romance al triunfo de los españoles sobre los franceses en la batalla naval de la isla de San Miguel el año 1582 (fol, 70; v. Mariana: «Hist. gen. de Esp.» publ. y cont. por D. José Sabau y Blanco. Madrid, 1820, 4.°, tomo XVI, pág. 100). Los romances concluyen ya en la primera mitad del tomo; pues desde el fol. 117 hasta el 120, hay «Enigmas diferentes» (poesías para emblemas) en redondillas (en el fol. 120 hay un «Fin de los Romances y Enigmas»); y del fol. 121 al final contiene tan sólo poesías meramente líricas, descriptivas ó satíricas en otras diferentes formas, como octavas, sonetos, canciones, tercetos, liras, elegías, cartas (entre estas últimas, fol. 207, una satírica de Lope de Vega con la respuesta de Liñán, fol. 210).

15) *Juan de Ribera, nueve romances*, s. l., 1605, en 4.° (Pertenece propiamente á la clase de las hojas volantes.) Así citada por Böhl de Faber en su «*Floresta de rimas antiguas castellanas*». No parece, sin embargo, ser Ribera el autor, y por lo menos no lo es de todos estos romances; pues de los dos que sacándolos de ahí nos comunica Böhl de Faber (tomo I, n. 124 y 142), se presenta el último, como tema glosado, en el extracto más arriba mencionado del «Cancionero general» de 1552, con este añadido: «Glosa hecha... á cierta parte de un romance viejo» (1).

* 16) *Romances de Germanía de varios autores, con su vocabulario al cabo por orden del a. b. c., para declaración de los términos de la lengua, compuestos por Juan Hidalgo.* Barcelona, Sebastián Cormellas, 1609, en 12.°

(1) No hay duda, por el contrario, acerca de la siguiente obra: «Primera parte de Romances nuevos nunca salidos á luz, compuestos por Hierónimo Francisco de Castaña, natural de Zaragoza», Zaragoza, 1604, contiene romances compuestos sólo por el autor mismo (véase la edición de Huber de la «Crónica del Cid», pág. LXXIX).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Repetidas veces tirado en Zaragoza, Juan de Larumbe, 1624, 1644, 1654, en 12.° Finalmente, con la siguiente adición, indicada ya en el título «El discurso de la expulsión de los gitanos», que escribió D. Sancho de Moncacada, y los Romances de la Germania que escribió don Francisco de Quevedo. Madrid, por Ant. de Sancha, 1779, en 8.° (Esta nueva edición es la única que posee la biblioteca imperial de Viena.)

El editor dice en el prólogo «al curioso Lector» que estos romances gitanos (esos Germánicos romances) recopiló y compuso en parte por pasatiempo, y en parte para utilidad de los oficiales de justicia, para que adquirieran conocimiento de las costumbres y lengua de los maleantes. Entre estos romances se halla uno que, si bien con importantes divergencias, se presenta ya en la «Rosa de Amores», de Timoneda («De Toledo sale el Jaque»). En éste y en muchos de los romances picarescos que aquí ocurren, como en general en muchos cómicos, se parodia el verso inicial de un antiguo romance popular. Seis romances son los compuestos por el mismo Juan Hidalgo, como lo anuncia expresamente: «Estos seis Romances son de un autor, y él recopiló el Vocabulario de la Germanía.» Esta es seguramente la más antigua colección de los romances de pícaros y de gitanos, que posteriormente llegaron á ser tan gustados é imitados por célebres poetas (como lo prueban los de Quevedo, insertos en la última edición), romances que crecieron tanto que llegaron á formar un género propio, el picaresco. Por lo demás, Borrow ha probado recientemente, en su interesante obra sobre los gitanos de España (1), que los llamados

(1) *The Zincali; or, an Account of the Gypsies of Spain. With an original Collection of their Songs and Poetry, and a copious Dictionary of their language. London,* 1841, 2 vols., 8.° Acerca de la colección de Hidalgo, véase sobre todo en el volumen 2.° las páginas 143 á 146.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

romances de gitanos se derivan tan poco de los gitanos en cuanto á su forma y lenguaje, como los llamados moriscos de los moros ó los pastoriles de los pastores. No son otra cosa que un género más de disfraz ó afición poéticos, tal como lo exigía la moda, y que debe diferenciarse de los posteriores romances de ladrones y pícaros, de que hemos de hablar, los cuales tenían por base *ocurrencias efectivas.*

* 17.) *Primera parte del Jardín de Amadores. En el cual se contienen los mejores y más modernos Romances y Letrillas que hasta hoy se han sacado. Recopilados por Juan de la Puente. Zaragoza, Juan de Larumbe,* 1611, en 12.° oblongo, 96 hojas. Nueva edición (en la biblioteca imperial de Viena), con esta adición al título: «*Y añadidos en esta última impresion muchos romances nuevos nunca impresos. En Çaragoça, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gratia.*» Al final, después de repetir el lugar de la impresión: *Año MDCXLIX* (1644), en 12.°, oblongo, 94 hojas y 2 hojas. Tabla. (Parece que no apareció más que esta «primera parte»; por lo menos no se halla en parte alguna noticia de continuación) (1).

Esta edición procura recomendar ya desde el título, que contiene los romances «más modernos, nunca impresos». Muchos de los que le son *propios* se refieren á sucesos *contemporáneos* (como «testamento del Rey» [Felipe II]; de *Hernán Cortés;* apóstrofe de un *madrileño* á su ciudad natal, cuando en el año 1601 se mudó á Valladolid la residencia real: «Romance á la muerte del rey don Felipe el segundo»); pero la mayor parte de los que con-

(1) Velázquez y Durán citan un «Jardín de Amadores», de Lorenzo de Ayala. Valencia, 1858, en 16; y Durán dice que esta colección, que quizá sea una edición más antigua de la de Juan de la Puente, contiene poesías artísticas y eróticas, y entre ellas algún que otro romance.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tiene los hallamos ya en el «Romancero general», de cuyo carácter participa en su totalidad esta colección. Contiene relativamente más romances sobre temas histórico-tradicionales (entre estos algunos propios de la colección, como en el fol. 16 los de los «Comendadores de Córdoba»; en el fol. 31: «En Túnez estaba Enrique»; en el 36 del Cid en su lecho de muerte: «Banderas antiguas tristes»; del 41 al 47 muchos del rey Rodrigo) que moriscos (un sólo número de estos) y un par de romances satíricos pastoriles y amatorios propios de la colección, predominando ya en el último de estos géneros el estilo culterano. Como singularidades dignas de notarse en esta colección, quiero citar el que en el fol. 20 se repiten el romance mitológico de la «Silva» y las «Rosas» de Timoneda: «En el tiempo que Mercurio», y en el fol. 90 hay una «novela» en «redondillas» que tiene por asunto el del *Fabliau du meunier d'Arleux*.

18) *Historia del muy valeroso Caballero el Cid Ruy Díaz de Vivar, en romances en lenguaje antiguo, recopilados por Juan de Escobar*. Alcalá, Juan Gracián, 1612, en 12.° Repetido en muchas ediciones (1); la última: Barcelona, 1757, en 8.°, apareció en dos tomos, conteniendo 102 romances. Después han sido preparadas nuevas impresiones por D. Vicente González del Reguero, bajo el título: * «*Romancero é Historia del... Cid; en lenguaje antiguo, recopilado por Juan de Escobar*, *nueva edición*

(1) A las quince ediciones citadas por Durán (l. c., s. v., Escobar) hay que agregar: * Pamplona, 1706, en 12.° Y de las aparecidas recientemente: *El Cid*, Romances históricos. Edición aumentada y adicionada con las notas de Desping. Palma, 1844, en 16.°—*El Cid*, Colección de los más celebres romances antiguos españoles; rica edición adornada con hermosas láminas y viñetas. Madrid, 1850, en 4.° (a).

(a) Entre las posteriores basta citar, por ser las únicas que tienen valor crítico la de Carolina Michaelis (Leipzig, 1872) que es la más copiosa de todas, puesto que contiene 205 romances; y la de Milá y Fontanals. (Barcelona, 1884).—(M. P.)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

reformada sobre las antiguas, añadida é ilustrada con varias notas y composiciones del mismo tiempo y asunto para su más fácil inteligencia, y adornada con un epítome de la historia verdadera del Cid.» Madrid, 1818, en 16.° Contiene tan sólo 78 romances; pues el editor tuvo la ridícula ocurrencia de suprimir todos los que no estaban de acuerdo con lo que, según su opinión, era «verdadera historia». Esta selecta de Reguero, con un suplemento de los 24 romances que suprimió, y la traducción española de la vida del Cid por Juan de Müller, se editó en Francfort, en 1828, en 12.°, por el doctor Julius, y el profesor A. de Keller preparó una reimpresión de la colección de Escobar, utilizando los romanceros de Depping y Durán, reimpresión publicada en dos tomos, en Stutgardt, 1840, en 8.° Escobar aceptó sin selección alguna crítica los romances del Cid que halló en las colecciones anteriores á la suya, aumentándola con un considerable número (45) de otros que habían sido descuidados. Así es que hallamos aquí en abigarrada mescolanza—si bien en relación á los sucesos en cierta especie de orden cronológico—junto á algunos viejos y populares (1), muchos (24) del «Romancero gegeneral», y casi otros tantos (23) de Sepúlveda, siendo la mayor parte de los propios de la colección en que nos ocupamos, productos modernos y semi-artísticos. Es, sin embargo, este «Romancero del Cid» una aparición notable; pues sus muchas ediciones prueban que los españoles, á pesar de toda la cultura y educación artística y del influjo de las literaturas extranjeras, no han cesado jamás de interesarse por sus verdaderos héroes nacionales y por los cantares que los celebran en tono popular. Pruébalo

---

(1) Hállanse algunos de éstos ya en el «Cancionero de romances» de la «Silva» y en las «Rosas», de Timoneda, criterio el más seguro de su antigüedad y popularidad; y, por el contrario, faltan algunos romances del Cid de esta colección en la de Escobar.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

además la siguiente colección de romances del Cid, que entró en competencia con la de Escobar, por lo cual voy á citarla aquí fuera de su orden cronológico, mucho más no conociéndola, como no la conozco, más que por el título, que dice así: «*Tesoro escondido de todos los más famosos romances, así antiguos como modernos, del Cid, recopilados nuevamente por Fr. Metge, con romances de los Siete Infantes de Lara*». Barcelona, por Seb. de Cormellas, 1626, en 12.°, oblongo.

19) *Romancero historiado: trata de los hazañosos hechos de los cristianísimos reyes de Portugal. Por el alférez Franc. de Segura*. Lisboa, 1610, en 8.°, y en una más nueva, probablemente aumentada edición,

Romancero historiado sobre la fundación del reino de Portugal, por Francisco de Segura. Lisboa, 1614, en 12.° Sólo la conozco por referencias (1).

* 20) *Primavera y Flor de los mejores romances que han salido aora nueuamente en esta Corte, recogidos de varios Poetas, y añadidos otros en esta última impresión. Por el Licenciado Pedro Arias Pérez, Madrid, por la viuda de Alonso Martín. A costa de Domingo Gonçalez;* 1626, en 8.°, VIII y 140 hojas. En el fol. 190 v.°, se lee: «Fin», y en el 121: «Más romances añadidos.» El permiso originario de la censura está fechado en Madrid, á 16 de Setiembre de 1621, y firmado por el famoso poeta D. Juan de Jaúregui (2). Esta edición está dedicada al poeta dra-

(1) Los «Villancicos y romances á la Navidad del Niño Jesús, Nuestra Señora y varios sanctos», compuestos por Manuel de Pino. Lisboa, 1615, 8.°, tampoco los conozco más que por el catálogo de Salvá (París, 1843); pero no dudo que estos romances, aunque compuestos en tono popular, lo fueron por un poeta artístico, por lo cual estrictamente tomados no pertenecen á nuestra serie.

(2) Las dos primeras ediciones aparecieron también en Madrid, Alonso Martín, 1621, y viuda de A. Martín, 1622, ambas en 8.°, debiendo de contener, según lo que dice Depping, 160 romances. Pero lo que dice acerca de la antigüedad de esta colección descansa manifiestamente en algún

Digitized by Google · Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mático «Maestro Tirso de Molina» (Gabriel Téllez). En el «Prólogo al Lector» procura el editor disculparse del reproche de que esta su obra primera contenga tan sólo «hijos de otros padres», diciendo que por ello merece tan poco ser vituperado, «quanto y más que gigantones en fama tiene esta Corte que autorizando poemas, con oficiales y aprendizes, cuyas Musas son de alquiler, los escriven despues en carteles por propios, y se atreven á dezir en ellos: Fulano me fecit, contra los quales aun tienen fama los versos de Virgilio, pues no falta quien despues se quexa, diziendo: Hos ego, etc. De cuya restitución quedo absuelto, pues no los vendo por míos, puesto que les doy la avanguardia, para que cebándote en ellos no tengas después alientos contra los que se les siguieren. A lo segundo digo, que se llaman Primavera, porque aunque te pese,

---

error (p. LII): «Una de las colecciones más antiguas (!) y de alguna importancia es sin duda (!) la publicada en el siglo XV (!!), con el título de «Primavera y flor de los mejores romances», á pesar de haber sido reimpresa varias veces en los siglos siguientes, con adiciones considerables.» Ediciones posteriores de esta *primera* parte aparecieron, según dice Durán (véase Arias): Madrid, Juan de la Cuesta, 1623, en 8.°; la misma, en casa del mismo, 1626, en 12.° (si no es esto una confusión con la arriba descrita, que parece ser, en todo caso, la *tercera* tirada *original* de la primera parte, si es que no la *segunda*, pues me parece que la edición de Madrid de 1621 es idéntica con la de 1622); Sevilla, 1626, en 12.° (Depping indica una de 1627); Lisboa, Mateo Pinheiro, 1626, en 8.°; Barcelona, Lorenzo Deu, 1626, en 12.° Además me son conocidas: «Primavera y Flor de los mejores romances y sátiras que nueuamente han salido en la corte, recogidos por el licenciado *Pedro Pérez Arias* (sic).» Valencia, 1628, en 12.° * «Primavera de varios romances nuevos, la qual contiene muchos y diversos romances, con sátyras y letras famosas por diferentes poetas.» Valencia, por Silvestre Esparsa, 1644 (la indicación del número del año está equivocada: 1944), en 16.° Como quiera que esta desconocida edición se halla en la Biblioteca imperial de Viena, voy á describirla con exactitud. En la «Aprouación» se dice ya expresamente: «Compuestos por el licenciado *Pedro Pérez Arias* (sic), está repetida manifiestamente de la precitada edición de Valencia de 1628, puesto que va fechada en «Valencia á 21 del mes de Julio de 1628». Sigue á esto una segunda aprobación en que se dice: «Haviendo visto y leido un libro de entretenimiento, inti-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tienen de dar fruto, si no sazonado, porque tú dirás que no lo está, á lo menos generoso y calificado, por la voluntad que de acertar tengo. Y satisfaziéndote á lo último concluyo, que saco deste hospital de niños expósitos, á la plaça de tu censura, porque aunque prohijados por mí, reconociéndolos sus padres tengan más defensores, etc.» Esta colección contiene, pues, en todo caso, poesías de *diferentes* y en su mayor parte *desconocidos* autores, que gozaban de especial popularidad. Esto y sus romances, nacionales en su mayoría, le daban un barniz de espíritu popular; sin embargo, de lo cual denuncian la *mano imitadora de un poeta artístico* y su *origen moderno* por su contenido, la fluidez de la versificación, la regularidad de la asonancia en general, así como algunas por el tono juguetón, el culteranismo y el conceptismo; con lo cual

---

tulado ***Primavera y flor de los mejores*** (que ya fué impreso en Madrid, con licencia, por la viuda de Alonso Martínez [sic], en el año de 1626), y á la postre se ha añadido un romance nuevo, que comienza: ***Tomando estaba sudores***, etc.» Fechada «en Valencia á 14 de Agosto de 1628». Después viene la ***Tabla***, según la cual contiene esta edición 139 poesías, aunque en realidad sólo tiene una más que la de Madrid de 1626, es decir, 138. Sin embargo, hay otro nuevo romance añadido en la Tabla, pero no citado en la aprobación, al final, impreso después del primero citado, que empieza: «Los pedazos de un retrato» (romance pastoril). Tiene VI y 107 hojas (en la paginación, muy desordenada, la última página está numerada 216). Por lo demás, concuerda con la arriba descrita edición de 1626, sin otra diferencia que faltarle la dedicatoria y el prólogo.

Apareció una 2.ª parte á esta colección, 2.ª parte cuyo título y editor, según Durán, son: «***Primavera y flor*** de los mejores romances, canciones y letrillas curiosas que han salido agora nuevamente hechas á diferentes propósitos. ***Segunda parte.*** Recopilado de diversos autores, por el alferez ***Francisco de Segura***, criado de su majestad» (el mismo editor, por lo visto, que el de la colección núm. 19): Zaragoza, 1629. (Durán no sabe á ciencia cierta si esta 2.ª parte apareció sola ó juntamente con la 1.ª.) El contenido y carácter de las poseías de esta 2.ª parte debe de corresponder totalmente á los de la 1.ª

De ***ambas*** partes se publicó, finalmente, una edición completa y total en Madrid, Pablo de Val, 1659, en 12.º Esta la conocieron también Depping y Böhl de Faber, que nos da los romances de las dos partes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

no se entienda que decimos que no se hallen entre ellas algunos cantares muy graciosos, genuinamente nacionales, aunque no propiamente populares (véase tan sólo la media docena que, sacados de aquí, se hallan en la «Floresta» de Böhl de Faber, tomo I). De las 138 poesías de la edición en que nos ocupamos, 90 son romances, que aquí se han impreso distribuidos en cuartetas, perteneciendo *todos* ellos á los géneros puramente líricos de los romances pastoriles y amatorios ó á los satíricos-burlescos (entre los últimos se halla el romance de gitanos que tenemos en la precipitada edición de los «Romances de Germanía», en endechas, que empieza: «Aqueste Domingo.» Muchos de los romances pastoriles y amatorios, entre los cuales los hay *cortos* y algunos con *estribillo,* van acompañados de letrillas. Las restantes poesías son letras, redondillas, endechas, chaconas, canciones, quintillas, estando un par de ellas compuestas en las formas no nacionales de octavas y décimas. En una palabra, esta colección prueba que el gusto de moda en la residencia real y entre los poetas artísticos que le rendían homenaje, aceptaban, es cierto, las formas populares, pero más para juguetear y coquetear con ellas, que para cantar y poetizar en ellas movidos por íntima necesidad (1).

* 21) *Maravillas del Parnaso y Flor de los mejores Romances graues, burlescos y satíricos que hasta oy se han cantado en la Corte. Recopilados de graues autores, por Jorge Pinto de Morales, capitán entretenido. Barce-*

(1) Siguiendo el orden cronológico, debía colocar aquí los «Romanceros espirituales» de Lope de Vega (Madrid, 1635) y de José de Valdivielso (Madrid, 1648); pero como procedentes que son de poetas artísticos y formando obra artística, tanto respecto al autor como al asunto, no tienen de común con las colecciones que entran dentro de nuestro campo nada más que el nombre, mostrándonos que la forma del romance, por ser tan nacional como era, se acomodaba á todo asunto, á toda manera de tratarlo, aunque perdiendo su carácter fundamental puramente épico, ó á lo sumo lírico-épico. Ni aun por el nombre nos corresponde tratar de los dos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lona, en casa de Sebastián y Jayme Mathevad, á costa de Jusepe Prats, 1640, en 8.°, 99 hojas y 2 hojas. «Tabla.» Una de las licencias es de Barcelona, fechada á 17 y 19 de Febrero de 1640, pero la del Santo Oficio de Lisboa, á 4 de Abril de 1637, fecha de la cual se deduce que debió de existir otra edición *más antigua*. Esta colección tiene el mismo carácter que la precedente; da también importancia capital al hecho de que los romances que contiene hubieran sido cantados «en la Corte», añadiendo que todos ellos proceden de «graves autores». Tiene los mismos géneros que el anterior, como ya lo indica el título: «graves (entre los que hay que contar los sentimentales, amatorios y pastoriles), burlescos y satíricos»; estando todos los romances distribuidos en cuartetos y entremezclados con otras poesías, como letrillas, endechas, juguetes, etc. En una palabra, el mismo gusto de las formas nacionales, pero también bajo el mismo influjo de la poesía artística. Entre las 69 poesías hay 49 romances, y entre éstos sólo *tres* que tratan de tema histórico, y son, á saber, en el folio 70: «Al tiempo que andava el mundo», en que el «viejo Zaide» expone á su sobrino el consejo que dió Catón á Bruto, de cómo había de portarse en las luchas intestinas de las parcialidades en Granada; en el folio 79: «Llorando mira Rodrigo», variaciones sobre el tan fuvorito tema de los lamentos de Rodrigo por la pérdida de España; y en el folio 81 hasta el fin: «*Salsas recuperada*, Romance heroyco.» Empieza: «Vanamente conducidas»,

---

«Cancioneros espirituales», citados por Huber (en las *Blätt. f. lit. Unterh*, 1845, núm. 322), el uno «por un religioso de la orden de San Gerónimo», y de Fray Ambrosio Montesino el otro (acerca de este último véase una noticia de Jubinal en el *Bulletin du bibliophile français, Paris, Techener*, VI *serie*, 1844, núm. 22, páginas 1159 á 1161, y las adiciones á la traducción española de Ticknor, en la edición de Madrid, tomo III, pág. 517). Montesino compuso, no sólo muchos romances espirituales, sino también algunos históricos, imprimiéndolos todos en *líneas largas* de diez y seis sílabas.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

y tiene por asunto la reconquista de Salsas en el año 1639, cuando peleaban los españoles con los franceses en el Rosellón, hecho de armas que canta medio al modo de los cronicones, medio en tono de clarinete (1).

22) «*Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos que hasta ahora han salido á luz. Con las más curiosas letrillas de quantas se han cantado. Sacados de los propios originales, por el licenciado Juan de Chen. Con licencia. En Çaragoça, por Juan de Larumbe*», 1638, en 12.°, 142 páginas, con tabla y hoja de título. En ésta está lleno el espacio, entre el título y la fecha, con grabados en madera. Debo la noticia de este hasta hoy totalmente desconocido «Romancero», á la bondad del señor archivero Kausler, de Stuttgardt, el cual hace notar que algunas de las poesías en él contenidas se hallan también en las colecciones de Depping, Durán y Bölh de Faber, pero con variantes y parte de ellas menos completas. Es de esperar que el Sr. Kausler nos dé el gusto de proporcionarnos una nueva edición de él ó una descripción y comunicación detallada de lo desconocido.

23) «*Romances varios de diversos autores. Añadidos y enmendados en esta última impresión. Madrid, por Pablo de Val, á costa de Santiago Martín*», 1655, en 12.°, oblongo (2). Siguen á la «tabla», ordenada alfabética-

(1) Entre las demás poesías hay una en el folio 61 intitulada «Bayle», notable por tener una forma semejante á las ligeras danzas del alto alemán medio. Compáresela con los «Bayles» de Quevedo y de otros.

(2) Según Durán, debe de existir una edición de Sevilla, Nicolás Rodríguez, 1655, en 12.° Más antigua, como debió de haberla, según el título, no la hemos hallado indicada en parte alguna. Son posteriores: «*Romances varios de diversos autores agora nuevamente recogidos por el Licenciado Antonio Diez;* Zaragoza, viuda de Miguel de Luna», 1663, en 8.°, y Madrid, 1664, en 12.° Brunet da por lo menos esta colección de Díez como una reimpresión de la estampada en casa de Pablo de Val, y dice de la de Madrid de 1664: «*Reimpression mal exécutée du recueil de Diez lequel renferme* 110 *romances et letrillas, dont* 46 *de Quevedo; parmi les antres à peine s'en trouve-t-il une douzaine de remarquables.*»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mente, que con el título, licencia y tasa, todo ello de 1655, llena cinco hojas y una página, en las seis restantes hojas no paginadas, cinco romances satíricos, no citados en la tabla; y después empiezan con la pág. 1 los «Romances varios». Son 477 páginas, que continen 113 romances (en todo 118), todos divididos en cuartetos, 48 de ellos de Quevedo y uno de Góngora («Entre los sueltos caballos») Diferénciase esta colección de las precedentes por no contener ningún romance pastoril ó amatorio propiamente lírico-sentimental, y ninguna otra poesía lírica de otra forma (con la excepción acaso de un par de letrillas y quintillas en forma de romances, géneros que sin esta última circunstancia están ya emparentados con el de éstos), sino tan sólo romances, los más *satírico-burlescos* ó de asunto *histórico;* de tal modo que, aunque los unos proceden de poetas artísticos y los otros se apartan mucho del tono épico de los viejos romances populares, sin embargo, el carácter general de esta colección muestra que fué destinada *más al pueblo* (con lo que no se ha de entender el populacho) que á la corte. Entre los satírico-burlescos hay muchos romances picarescos y de gitanos (1), que á menudo emplean, parodiándolos, versos y pasajes de los viejos romances populares. De los romances históricos, muchos tienen por asunto las victorias de los españoles sobre los franceses en la guerra del Rosellón (2), otros se refie-

(1) Que estos romances de gitanos eran un simple disfraz de los que por entonces se habían puesto de moda, lo prueba, por ejemplo, el siguiente: «Xácara á las damas de la reyna nuestra señora, que se cantó á su magestad» (pág. 115). Entre los romances satíricos se halla también una «Loa», en que se caracterizan burlescamente los diferentes estados, oficios y provincias de España (pág. 265). Böhl de Faber nos ha dado (I, núm. 326) tomádole de aquí uno burlesco en tono popular.

(2) Entre éstos uno acerca del sitio de Salsas (pág. 187), distinto del citado en la precedente colección. Tres de estos romances empiezan con el principio de aquel antiguo y conocido: «Mala la hubisteis franceses» (páginas 303-312.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ren á las luchas con los berberiscos (como, por ejemplo, pág. 328 de «Barbarroja»; pág. 332, de «Arnaute Mami», impreso en la colección de Depping, II, 471, según unas hojas volantes) ó á la guerra de los Treinta años (pág. 336, del «Infante Cardenal Fernando»); hallándose también entre ellos algunos de las luchas con los moros (por ejemplo, pág. 220, de Hernando del Pulgar; pág. 344, de Xarifa y Narvaez; pág. 347, de la muerte del moro Amete en Ronda; pág. 324, de la guerra con los moriscos en el Peñón el año 1506). Finalmente, tenemos aquí un par de romances en el tono de los de ciegos acerca de sucesos coetáneos (como las historias de asesinatos y amoríos, páginas 201 á 216, de Diego de Soto, en el año 1606; páginas 247 á 251 de Juan de Mena:

«Por un hijo de vezino,
que llamaban *Juan de Mena*,
se compuso este romance
en *la calle* del Esgueva, etc.»

Y realmente, en este cantar callejero hay un eco de la ingenuidad popular). No es, pues, tan fácil dejar de lado esta colección, como ha hecho, por ejemplo, Brunet, siendo para la historia de los romances *populares* más importante que los dos precedentes, aun cuando las poesías contenidas en éstos superen en finura y elegancia á las aquí publicadas.

24) «*Romances varios de differentes autores nuevamente impressos por un curioso. Amsterdam, en casa de Ishag Coen Faro*», 1688, en 12.° Durán, que cita esta colección, dice de ella que contiene una selecta muy buena, pero impresa muy incorrectamente, de 80 romances artísticos y «romancillos» (en redondillas de seis sílabas); á los que precede un *entremés* titulado: «El Espejo», siguiendo la tabla y algunos romances y sonetos, todo esto

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

en 14 hojas no numeradas. Después, de la pág. 1 á la 96, lo restante del texto (1).

Junto á estas mayores colecciones volvieron á aparecer desde mediados del siglo XVII muchos romances en pliegos sueltos, que, como es natural, estaban destinados ante todo *al pueblo*. Bajo este nombre de «pueblo» no se debe, sin embargo, entender el nucleo de la nación, la gran masa de cultura casi igual, casi los mismos intereses, en oposición á aquellos otros de más elevada crianza cortesana ó de cultura docta profesional y de escuela. La clase media habíase desligado cada vez más de la gran masa por una cultura más fina positiva ó afectada y por un gusto más *artístico*—aun cuando menos decisivamente y con menos precisión que en otros países de la Europa culta—y sobre todo en la poesía era la oposición entre la popular y la artística cada vez más marcada por la influencia de la escuela clásico-italiana, y cada vez más hondo el foso entre una y otra. Hemos visto en el carácter de las últimas colecciones (desde el «Romancero general») que hasta los romances, la forma más popular de la poesía española, cuanto más querían mantenerse en las esferas llamadas cultas ó en la corte, más tenían que aceptar en sí elementos artísticos. Los romances, que *ahora* se hacían preferentemente para el pueblo, y que conforme á los medios de éste se difundían en pliegos sueltos, debían por lo tanto contar de preferencia con el *más bajo y ordinario* pueblo (*vulgus* ó *plebs*, no ya *populus* ó público), á cuyo horizonte se acomodaban, y con cuyas simpatías se hicieron. Aún hay más, y es que estos romances pudieron, no sólo ser hechos *para* el pueblo, sino también *por*

(1) Según una nota de Salvá, cita además Durán: «Varios romances á la Liga, por *Faxardo* y *Acebedo*.» Valencia, 1687, en 12.° Sospecha que Faxardo no era más que el recopilador de estos romances; perteneciendo éstos, en todo caso, á la clase de los romances facticios, como los de Padilla, Francisco de Segura, etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

el pueblo mismo; pero por un pueblo que estaba demasiado profundo para sentirse inspirado por propia conciencia refleja, y para que cantara los sentimientos é intereses *comunes á toda la nación*. No podían, por lo tanto, surgir canciones populares y nacionales en el más elevado sentido (como las del Cid, Bernardo del Carpio, etc.), sino tan sólo cantares de aldea y baile, callejeros y de feria, á propósito de los cuales no se ha de olvidar que en España ni aun el más bajo pueblo ha descendido jamás á la ordinarez, como en otros países, ni jamás ha sido totalmente sordo á la enseñanza y la fama nacionales. Los sentimientos más vivos aun en los españoles más ordinarios son fuera de los generales humanos, el religioso, el que une la independencia personal con la arrogancia frente al poder y tendencia á lo aventurero, y el orgullo nacional frente á los extraños. De aquí que los romances de los pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII, fuera de los placeres y penas generales humanos, tengan por asunto sobre todo *leyendas* y *milagros*, historias de *ladrones* y *asesinos* (de bandoleros y facinerosos, ya como pequeños guerrilleros, ya en grande), y las *victorias* de las armas *españolas* sobre las *extranjeras*, sobre todo sobre los franceses en la guerra del Rosellón y sobre los aliados extranjeros de cada partido en la guerra de sucesión. Estos romances —cantados, no ya por juglares ricamente pagados, sino por ciegos mendigos, no ya en cortes y ciudades, sino en los cantones de las calles y en las tabernas de los pueblos, no en los círculos de caballeros y damas, sino en los de pícaros y chulas—no tienen, como es natural, ni la ingenuidad ni la frescura de los viejos romances populares, ni la elegancia y perfección técnicas de los modernos hechos por poetas artísticos, sino que, por lo regular, son tan ramplones y rudos, que «romance de ciego» ha venido á ser la designación proverbial de un canto trivial y ordinario. Sin embargo, aun entre éstos hay algunos, sobre todo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

entre los cómicos y satíricos, que por su osada firmeza, burla mordaz, ó por aquella nativa ironía de los españoles, su sal y donaire, son dignos de que se fije en ellos la atención.

Depping recuerda (tomo I, páginas XLIX-4, y en las notas;—y tomo II, pág. 475) algunas de tales hojas volantes de romances; Huber habla (lugar citado) de colecciones de las mismas en las bibliotecas de Londres y París; y también la biblioteca imperial de Viena posee un par de tomos de tales «Romances en pliegos sueltos», de los que voy á citar, á manera de ejemplo, los siguientes: «*Romances que se han cantado en el convento de la Pasión, de la Orden de Santo Domingo desta villa. En los misereres que ha celedrado esta Quaresma de* 1657 *la Congregación y Diputación real de N. S. de las Angustias*». Madrid, 1657, en 4.° Una colección de «*famosas ó curiosas Xácaras*», «*Relaciones verdaderas*» y «*Romances devotos*», de los años 1670 á 1674; por ejemplo: «*Xácara del gracioso desafío que tuvieron el chocolate y el vino*»; «*Xácara de un Francés que robó la Custodia del S. Sacramento en Colmenar*», 1673; «*Relación verdadera de un mancebo que cautivaron en Argel*», 1670 hasta 1672; «*Aquí se contiene un maravilloso milagro que obró Dios en la ciudad de Argel, por lo qual se convirtieron un renegado y una mora*», 1673; «*Romance á lo divino, á la inmaculada Concepción de N. S.*»; «*Declaración de un milagro*», 1673, y otros, los más, de bandidos y milagros; entre ellos algunos de autores nombrados, como: «*Relación verdadera en que se descriven la prisión, muerte, delitos..., de Pedro Navarro... que se ajusticia en Sepúlveda. año* 1673, *compuesta por Pedro Gutiérrez, médico de dicha villa*»; «*Curiosa Xácara nueva de la prisión, y muerte de Pedro Andrés y Juana Martínez... ajusticiados en el año de* 1673», por *Lucas Antonio de Bedmar;* «*Curiosa Xácara nueva de la vida, prisión y muerte de Francisco de la Sera, en*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

el año de 1673», por *Antonio de Robledo; «Romance de un milagro»*, comp. por *Juan de Rivera; «Epítome del... auto general de fe que el tribunal del S. O. de la Inquisición de Granada celebró en ella, año de* 1672», por el Licenciado *D. Carlos de Moya*, etc. Además un tomito con romances de la guerra de sucesión, como: *«Carta en que se da cuenta del despedimiento del Duque de Borgoña y Berri»; «Matraca en romance, coplas en verso, El abate que voy, el coco de las Sardinas, y espantajos de los pezes. A la derrota de la armada Inglesa»; «Proezas del General Guido Estaremberg, quando passó a Madrid a coronar por el Rey al Señor Archiduque Carlos de Austria»*. (Poesía burlesca contra el partido austriaco.) *«Carta christiana que el piadoso discurso del Dr. Santa Cruz presume aver escrito el Rey de Francia Luis XIV a Phelipe V luego que supo avia entrado en los dominios de España»*, etc., todos en pro del partido borbónico (1).

Pero que no fueron entonces suplantados completamente por estos romances, que se plegaban á los intereses del día y á la moda, los *antiguos legítimos populares*, ni en el pueblo ni entre los cultos, lo prueban las nuevas impresiones de los mismos, en «pliegos sueltos de este año» para el pueblo, y las nuevas ediciones, que iban enriqueciéndose hasta el fin del siglo XVII, del «Cancionero de romances», de la «Silva», etc., para los que disponían de más medios. Ya á fines de *este* siglo ó á principios del *diez y ocho*, apareció la siguiente *nueva* colección de tales romances *viejos* (2):

(1) Después ha dado Durán una rica bibliografía de estos pliegos sueltos del siglo XVII (tomo I, p. LXXX-LXXXV) y una selección de pruebas de toda clase, bajo la rúbrica genérica: Romances vulgares (tomo II, páginas 227 á 414) suficiente para su característica.

(2) Pellicer menciona en su Comentario al *Don Quijote* (edición de 1797, tomo I, pág. 105), como *primera* edición, una publicada en Alcalá, de 1608, pero probablemente esta fecha se apoya en una falta de lectura ó impre-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

25) «*Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doce Pares de Francia, agora nuevamente corregidos*, por *Damián López de Tortajada»;* Valencia, en 16.°, y en el mismo punto, Antonio Bordazar, s. a., en 12.° Repetidas veces tirada: Madrid, 1711, 1713, 1746, * 1764 (en Durán se mencionan las *mismas* ediciones de Madrid, pero con los números de los años equivocados: 1611, 1613, 1646, 1664), en 12.° Siguiendo á la última edición se ha impreso: * «*History of Charles the Great and Orlando, ascribed to Archbishop Turpin; translated from the Latin in Spanhein's Lives of Ecclesiastical wirsters. Togheter with the most celebrated ancient Spanish Ballads relating to the Twelve Peers of France, mentioned in Don Quixote; with English metrical versions, by Thomas Rodd*», London, 1812, 2 *vols.*, 8.° Durán (l. c., s. v. López de Tortajada) dice que la anteúltima edición, la de 1746, contiene 36 romances, entre ellos 22 antiguos del «Cancionero de romances» y de la «Silva», y 14 pertenecientes al final del siglo XVI y al XVII.

La última edición, de 1764, contiene tan sólo ocho romances viejos menos que aquélla, uno más sobre Carlos V y algunas poesías en estrofas redondillas. Sólo tengo á mano el ejemplar de *la última* edición de Madrid, de 1764, perteneciente á la Biblioteca imperial de Viena; en el cual se hallan en todo 42 romances, 22 de ellos del ciclo de leyendas carolingias (todos en el «Cancionero deromances», en las diversas ediciones de la «Silva» y en Timoneda, hasta los siguientes *cinco* de la «Flor de varios romances», y, por lo tanto, ya artísticos: «Gran estruendo de campanas», el entierro de Valdovino; «Por la parte donde vide»; «Por el rastro de la sangre»; «En Francia estaba Belerma»; «Sobre el corazón difunto», los últimos cuatro de Monte-

sión, y está por 1708; pues es inverosímil que no hubiera aparecido ninguna nueva tirada en todo un siglo, mientras que desde 1711 se seguían las unas á las otras con tanta rapidez.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sinos, Durandarte y Belerma); y además 10 romances de Carlos V y de sucesos contemporáneos de él, de la guerra contra los turcos, berberiscos, etc. (casi todos en Timoneda y en las ediciones posteriores de la «Silva», y uno que se halla también en el «Cancionero de romances»: «Triste estaba el Padre santo»). Síguenlos tres viejos romances del rey Rodrigo (del «Cancionero de romances» y de la «Silva»); tras de ellos se colocan los viejos romances del conde de Barcelona (de la «Silva»); uno más del siglo XVI de la toma de Túnez (en las ediciones posteriores de la «Silva»); el único que aquí se nos presenta, pero famoso y viejo romance del Cid; «Helo, helo por do viene»; otra vez dos del siglo XVI (ambos de la «Silva»); otro viejo después (el famoso: «Miraba de campo viejo», de Alfonso V de Aragón, que se halla también en el «Cancionero de romances»); finalmente, del duque de Alba (también en las ediciones posteriores de la «Silva»). Con este romance y la pág. 356 se cierra el texto, sin que siga *ninguna* poesía en estrofas redondillas, sino dos hojas no numeradas, que traen un índice (pero no tabla alfabética). En general, todos los romances tomados de las antiguas colecciones están notablemente modernizados en el lenguaje y arreglados artísticamente en la versificación y los enlaces (esto quiere decir, el «corregidos» de Tortajada) (1).

Con esta colección se cierran las que conozco de aquellas emprendidas propiamente *para las necesidades del público que cantaba y leía romances;* el período de casi un siglo que separa ésta de la sucesiva *nueva* colección de romances, prueba ya que ahora entraron intereses totalmente diversos, que estaba destinada á otro círculo de lectores, y que

(1) Ya de esta descripción se deduce que la impresión de Rodd *no* reproduce *todos* los romances de la «Floresta», como ha afirmado Depping; pues contiene tan sólo 23, á saber, 22 del ciclo de leyendas carolvingias y uno del Cid. Acaso haya una impresión más nueva de ellos: «Romances de Carlo Magno»; Xátiva, 1842, en 4.º, con grabados en madera.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

debe ser juzgada desde otro punto de vista. El pueblo, que cuanto más se separaban de él los cultos, se veía limitado á más estrecha y más baja esfera y que llegó á ser casi sinónimo del populacho, no había, es cierto, perdido en el siglo XVIII el gusto por los romances, como tampoco lo perdió por el canto; pero como cada vez crecía su falta de participación en toda vida nacional pública y política, por la rudeza y exclusivismo que se acrecentaban en él con su separación y hasta oposición respecto de los doctos, no tenía ni fuerza ni resorte para producir de sí *nuevos cantares nacionales*, ni siquiera sentía la necesidad de conservar los ya hechos, y como desde la guerra de sucesión ningún odio al extranjero había aguijoneado el orgullo nacional ni ninguna lucha de partido los instintos de burla y de venganza, hasta hacerle prorrumpir en cantos de victoria ó de vituperio, contentábase el pueblo con entonar canciones de amor y hasta de danza, y con escuchar historias de pueblos y ciudades, romances de milagros y de bandidos (1), y á las veces alguno de los viejos tradicionales cantado por ciegos ó cantores de feria, los cuales se vendían en forma de pliegos sueltos. Pero entre los cultos, habían, por una parte, caído en descrédito los romances como cosa del populacho, y, por otra, había jugado caprichosamente la moda con la forma de ellos convertida en algo huero; la poesía artística, bajo el influjo de la escuela clásica francesa desdeñaba más cada vez las antiguas formas nacionales populares, y rechazó sobre todo la de los romances como inservible para la expresión de lo serio y de lo digno, esto es, propiamente de lo patético retórico (2), de tal

(1) Alcalá Galiano cita en las «Notas» á la introducción de Depping (pág. LXXIX) como romances de bandidos que habían llegado entonces á ser tan gustados entre el pueblo como desacreditados por la rudeza de su contenido y estilo entre los doctos, los del bandolero Francisco Esteban y los de la asesina y ladrona doña Josefa Ramírez.

(2) Así es que D. Angel de Saavedra, duque de Rivas, en el prólogo á sus «Romances históricos» (París, 1841, 8, pág. 9), dice, hablando del me-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

modo, que ni volvieron á nacer nuevos géneros de romances ni fué tenida en estima la imitación de los antiguos. De aquí el que no se sintiera la *necesidad* de preparar nuevas colecciones de ellos, ni para el pueblo ni para los cultos, y el que las reimpresiones de las antiguas fueran cada vez más raras. Al final del siglo XVIII fué cuando por primera vez se produjo una *reacción nacional* en la poesía española, consecuencia de haberse robustecido y despertado de nuevo por motivos políticos la conciencia nacional y á la vez el sentimiento empequeñecido por trabas de escuela, que por la pobreza extraña había dejado olvidar la propia riqueza. Limitáronse en un principio á admitir y cultivar de nuevo en la poesía artística algunas de las antiguas formas nacionales, y entre ellas la de los romances, pero sólo en géneros del más humildeestilo, imitando, como es natural, los de los más antiguos modelos, que tuvieran la mayor perfección técnica y la más elegante forma, pues todavía se dirigía la principal mirada á lo formal. Así es que los corifeos del partido nacional, Huerta, Moratín el Viejo, Meléndez Valdés, Quintana se atrevieron á componer romances moriscos y pastoriles, Iglesias y Moratín el Joven, burlescos y satíricos, siguiendo el patrón de los de Quevedo y Góngora. De esta manera se volvió á despertar el interés aun hacia los más viejos romances; pero sólo un interés *literario-estético* y sólo hacia aquellos géneros que habían alcanzado un cultivo el *más artístico* (1). Desde este punto de vista y para *estos* intere-

---

nosprecio en que por entonces tenían los cultos la forma del romance: »Desacreditándose hasta tal punto, que fué últimamente mirado como el verso escrito sólo para el vulgo, y como el que podía permitírsele al vulgo en sus groseras composiciones; y los hombres literatos comenzarlo á asquearlo y á desdeñarlo.»

(1) Con qué prejuicios, á pesar de esto, tenía que luchar hace todavía una década el poeta que quisiera servirse para asuntos serios de la forma popular romancesca, y cuán poco, por lo tanto, había sido ésta restablecida en su antiguo derecho, como forma *viva*, por lo menos entre los cul-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ses se emprendió la siguiente nueva colección de romances:

* 20) «*Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos. Continuación de la colección de D. Ramón Fernández (Estala). Tomo xvi: contiene el Cancionero, y los Romances moriscos y los pastoriles. Tomo xvii contiene los Romances heroicos, los jocosos y las Letrillas.* «*Madrid,* 1796, en 8.°».—Ya por la mera enumeración de los géneros de romances admitidos en ella se ve cuál fué su principio de selección: aceptar tan sólo lo más perfecto *técnicamente.* De aquí el que no estén tomados de *ninguna* colección *más antigua* que el «Romancero general», y que entre los «moriscos» y «heroicos» no haya uno solo antiguo y legítimamente popular. El editor, el célebre poeta D. Manuel José Quintana, procura, es cierto, en el prólogo volver á restablecer en su honra á los romances; pero su misma alabanza (por ejemplo, páginas xiv-xv: «fueron propiamente nuestra poesía lírica, etc.»), muestra ya, cuán preocupadas estaban aún sus opiniones, cómo desconocían aún el principio propio y la verdadera naturaleza de los romances. De aquí el que diga, con razón es cierto: «Ya se los mire por la parte del lenguaje, ya por la poesía, los Romanceros encierran una muchedumbre de preciosidades que no debían quedar olvidadas en las rarísimas colecciones que casi nadie lee ya.» Pero buscó estas preciosidades donde la mayor parte eran *ilegítimas*, dejó las piedras preciosas porque estaban aún sin pulimento, escogiendo las ya arregladas, y permitiéndose además, según

tos, lo prueba precisamente el prólogo tan armado de punta en blanco, que pone Saavedra á sus «Romonces históricos», en el que estima necesario defender tal empresa nacional con todo lujo de erudición y elocuencia; lo prueba el que un poeta, por otra parte de tanto talento, como D. J. J. de Mora, en el prólogo á sus «Leyendas Españolas», presenta como indigna de la poesía artística de nuestro tiempo la «humilde trivialidad del Romance».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

la moda de entonces, limpiarlas y limarlas («limpiarlas de las infinitas mentiras en que abundaban, y corregirlas á veces de los lunares que el mal gusto del siglo imprimía en ellas, tal ha sido el trabajo que los editores han hecho»). El «Romancero» que se halla en las «Poesías selectas castellanas» de Quintana (Madrid, 1807; última edición de 1830, 12.° Tomo II, páginas 117 á 279), es la quinta esencia de la colección precitada (1). El que durante tan largo tiempo no pudieran libertarse por completo en España de estas opiniones artísticas menguadas y francesas y que, por lo tanto, siguieran inestimados los legítimos tesoros de la antigua poesía *epica popular* de los romances, lo prueba el que hasta nuestros días se contentaran con esta colección y que fueron *extranjeros* los primeros que llamaron la atención hacia esa riqueza del suelo español. *Alemanes*—que buscaban el porvenir en el pasado—fueron los que primero enseñaron á los españoles que no en los modernos jardincillos franceses, sino en sus viejas «selvas» y «florestas» patrias (Silvas y Florestas) habían de buscar las «frescas rosas» y las «fuentes refrescadoras» de la poesía popular. De aquí el que tengamos que volvernos de España á Alemania.

* 27) *«Silva de romances viejos, publicada por Jacobo Grimm, Vienna de Austria»,* 1815, en 16.° Como es de esperar de un tan gran conocedor de la poesía popular, ofrece esta «Silva» legítimas flores silvestres, verdaderos

---

(1) Como es natural, aquí sólo podemos tomar en consideración las nuevas colecciones de poesías españolas en cuanto contengan exclusiva ó preferentemente romances; debo, sin embargo, mencionar que Böhl de Faber en su «Floresta de rimas antiguas castellanas» da una notable selección de la mayor parte de los romances populares, pero sólo de los géneros más líricos (parte II, núm. 122 á 165, y 319 á 328; parte III, núm. 845 á 849, 858, 859, 955 á 957, entre ellos muchos de pliegos sueltos muy raros, como por ejemplo, el núm. 15 de más arriba), puesto que tenía el propósito de editar un Romancero cronológico-histórico, que de seguro, hubiera sido tan magistral como la «Floresta».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

romances populares antiguos escogidos, hasta dos del «Cancionero de romances», 29 del ciclo de leyendas carolingias, otros 40 romances épicos, impresos todos en *líneas largas* (los de versos octosílabos del romance en uno) con un glosario. Elección y ordenación anuncian al maestro, siendo en este respecto la *primera* verdadera *colección modelo*.

* 28) *Samlung der besten alten spanischen historischen Ritter—und maurischen Romanzen. Geordnet und mit Anmerkungen und liner Enleitung versehen von Ch. B. Depping. Altenburg und Leipzig*, 1817, 8.°

Colección de los más célebres romances antiguos españoles, históricos y caballerescos, publicada por C. B. Depping, y ahora considerablemente enmendada por un español refugiado (Vicente Salvá), Londres, 1825, 2 vols. 8.

Romancero castellano, etc. (véase el título completo de esta última edición de la colección de Depping entre las obras que van expresadas á la cabeza de este ensayo, núm. 4).

Depping ha alcanzado por la primera edición el mérito de haber sido el *primero* en dar un romancero completo, ordenado y que abarca todos los géneros principales, habiéndola hecho más accesible á un más amplio círculo de lectores por su introducción y sus notas. Sería injusto denunciar las faltas de la misma, después que han aparecido ediciones nuevas. Pero que aún entonces correspondía muy bien á los fines propuestos, lo prueba el que un español preparara otra edición, y el que éste, el Sr. Salvá reconociera expresamente en su prólogo (pág. XII) que, «A pesar de las mencionadas imperfecciones, todavía es la colección de Depping en el día la más estimada, etc.» (1). Limitóse,

(1) Con esto concuerda también el autor de la muy digna de ser leída reseña de esta nueva edición en los «Ocios de Españoles emigrados», Londres, 1825, 8.°, tomo IV, pág. 1, sig., diciendo: «Comoquiera que sea, y á pesar de los defectos de la colección de Depping, reconoce el editor español, y en ello no se equivoca, que es la más apreciable de cuantas hasta

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

por lo tanto, el Sr. Salvá á dar un texto de los romances históricos y caballerescos más purificado de muchas erratas y faltas, á ordenar conforme al sentido la división de los romances en estrofas de cuatro versos, que Depping consideraba como esencial, pero que en realidad era tan sólo imaginaria («sus imaginados cuartetos»), y á añadir un par de notas de rectificación á las de Depping. Son más notables las mejoras de la nueva edición, la que va citada á la cabeza de este trabajo, preparada por el mismo Depping, aumentada casi en una mitad, y la más rica colección de romances que hasta ella se poseía. Contiene también los mayores y tan importantes romances caballerescos del ciclo de leyendas carolingias, que faltaban en la primera edición, y da, además un notable apéndice de los «Romanceros», sobre todo de la «Flor de enamorados», y muchos sacados de las «Comedias» del siglo XVII. Introducción y notas están en gran parte arregladas y traducidas al español por el famoso publicista y orador español el Sr. Alcalá Galiano, y completadas con notas suplementarias (volveré sobre esto en las ulteriores divisiones de este ensayo), siendo de alabar en general la elección, división y ordenación, en cuanto tenía preferentemente por fin una relativa integridad del *material romancesco*. Es sobre todo de aprobar que haya ordenado los romances histórico-tradicionales de las guerras con los moros, *no* entre los «moriscos» sino entre los «históricos» (1), mos-

ahora se han hecho, si se atiende á su riqueza, á la clasificación en que está distribuida, y al orden de colocación guardado en las piezas que la componen, etc.»

(1) Es cierto que en mi edición de las «Rosas» de Timoneda he separado los romances que tratan de asunto morisco de los «históricos», colocándolos bajo la rúbrica de «moriscos», pero por una parte no podía fuera de eso, hallarse confusión alguna con los romances pseudo-moriscos, puesto que no los hay tales en Timoneda, y por otra parte Timoneda mismo había ya agrupado la mayor parte bajo el título de: «Cosas de Granada». Por otra parte, pueden llamarse algunos de ellos, si no moriscos, no tampoco propiamente históricos, de modo que yo podía—sin ocasionar me-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

trando así en la aplicación un tacto más seguro que en la teoría, puesto que, como demostraré más adelante, en la introducción participa aún de todas las opiniones erróneas respecto á los romances moriscos. Pero sin caer en aquella crítica al menudeo y de los detalles que en ninguna parte es más fácil que en colecciones semejantes, no puedo menos de vituperar el que haya más de una vez recogido el oropel y dejado el oro (1); que haya estado demasiado desdeñoso con los todavía populares romances históricos de los siglos XVI y XVII (por ejemplo, en la «Silva» y en los «Romances varios», v. núm. 23), y que la última sección, «Romances sobre varios asuntos», sea demasiado abigarrada y demasiado incompleta respecto á las demás, pues podía haber introducido más orden y una disposición de conjunto mejor, introduciendo en ella sub-divisiones (como las ya tradicionales de: doctrinales, amatorios, jocosos, satíricos, etc.) Entonces no irían juntos romances tan diversos en cuanto á su principio y su tiempo, como por ejemplo: «La moza gallega», é inmediatamente después: «Rosa fresca», «Fontefrida», y luego otra vez: «Una zagaleja», etc., entonces habría ganado espacio para algunos géneros de romances suprimidos sin razón (como por ejemplo, las «xácaras») suprimiendo para ello las *letrillas*, que no son del todo perti-

---

diante una confusión una mala inteligencia respecto al origen y al modo de ser tratados los de diferentes géneros—reunir estos romances homogéneos en cuanto á su materia bajo el título de «moriscos» á falta de una denominación más adecuada.

(1) Así, por ejemplo, de aquel tan cantado suceso del obispo de Jaén, no da más que las versiones mutiladas é interpoladas de Hita (tomo I, páginas 370 á 371) al paso que ha pasado por alto los preciosos y legítimos romances viejos populares del «Cancionero de Romances» (Día era de San Antón); los que se hallan en Argote de Molina (Nobleza de Andalucía, lib. II, pág. 208) y Ortiz de Zúñiga (Discurso genealógico de los Ortizes, páginas 89-90). Así, tampoco ha recogido uno de los más antiguos y más genuinos romances populares, el del «Prior de San Juan», que está en la «Silva» y en Timoneda (v. «Primavera», núm. 82 y núm. 69 y 69 a.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nentes en un Romancero (y las cuales, si quería aceptarlas podía haberlo hecho en un apéndice dando una selección más rica de ellas). Tampoco puedo aprobar el que haya excluido totalmente y de propósito deliberado los romances idílicos, pastoriles y piscatorios (v. la Introducción, pág. XLIX), pues por mucho que participe de su repugnancia hacia esas lamentaciones pastorales y las considere tan impopulares como los romances moriscos, han jugado sin embargo en la historia de la poesía romancesca—en cuanto debe tenerse también en cuenta la más artística—un papel importante, y en más de un respecto pueden tener tantas pretensiones como los moriscos para entrar en una colección, cuando menos por algún que otro modelo, á la vez que satisfacen el interés *literario-histórico*. Me apresuro á advertir, como es justo, que el Sr. Depping tuvo presente ante todo lo *primero*, pues si la colección hubiera sido emprendida desde el punto de vista *literario-histórico* y destinada *preferentemente* á uso *científico*, debería en general haber llenado otros requisitos. Entonces se debería exigir una *separación crítica* según un *principio* (el popular ó el artístico), una selección determinada sólo por este y por el valor *literario-histórico* (es decir, de los viejos romances populares *todos,* de los más nuevos populares y artísticos sólo los *modelos característicos* de cada género); una ordenación lo más estrictamente cronológica según el momento genético, el *tiempo de su composición,* y no según condiciones meramente externas, como el curso de las historias tratadas en ellos, en que se reune lo más heterogéneo (los *coetáneos del mismo origen* pueden en general agruparse según géneros, materias y ciclos de leyendas, y dentro de esto según las asonancias semejantes); una exacta comparación de las diferentes versiones y redacciones, y un texto depurado conforme á fundamentos filológicos y lo más ceñido que sea posible al originario, y sobre todo la *indicación de las fuentes*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Como el Sr. Depping ha descuidado en gran parte esto *último* y no ha agregado á su edición un índice, ni alfabético siguiendo los versos iniciales, ni clasificado por materias (no ha hecho más que poner á la cabeza de cada tomo un índice en que se ordena el contenido según las divisiones capitales y los versos iniciales de los romances, tal como se siguen unos á otros en la colección), esto dificulta el uso *científico* de su colección, tanto más cuanto que no se puede siempre contar con su corrección. En compensación ha tenido cuidado de la comodidad de los aficionados, poniendo argumentos á la cabeza de los romances y notas que los aclaran mucho (notas que si se introducen en un texto crítico necesitan múltiples rectificaciones, que han recibido ya en parte en las que les añadió el Sr. Alcalá Galiano). También en esta nueva edición, por lo demás más hermosamente dispuesta, están los romances impresos divididos en estrofas de cuatro ó seis versos, lo cual creo, en los no artísticos por lo menos, que trastorna el sentido y malgasta espacio (más adelante he de tener ocasión de tratar más por extenso de la necesidad ó rectificación de esta división estrófica).

Y aún en este campo, *dos alemanes* son los que pueden considerarse como modelo, gracias á ventajas genuinamente nacionales: el uno por su delicado sentimiento de todo lo popular, y el otro por su leal diligencia de coleccionador y por su instinto poético. Veamos ya cómo este ejemplo ha obrado sobre otras naciones, sobre los españoles mismos. Los franceses, que en los tiempos más recientes se han curado por fin algo de su manía clásica, gracias sobre todo á la influencia de la crítica alemana, y han llegado á tomar sentido de lo popular y de las nacionalidades extrañas, además de algunas traducciones de los romances del Cid, Rodrigo y otros (1) han añadido á la serie de los Ro-

(1) La traducción francesa más fiel y que mejor ha penetrado en el es-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

manceros en su lengua original tan sólo el siguiente librito:

* 29) *Romancero é historia del rey de España D. Rodrigo, postrero de los Godos. En lenguaje antiguo; recopilado por Abel Hugo, Paris,* 1821, 8.—El editor, hermano del renombrado poeta Víctor Hugo, dice en el «Aviso al lector»: «En esa recopilación no van solamente los buenos romances de Rodrigo, sino todos»; pero no sólo no da todos, sino que precisamente un par de los *mejores más antiguos* que están en las principales colecciones, en el «Cancionero de romances», y en la «Floresta» no los da (á saber: «En Ceuta está Don Julián» y «Los vientos eran contrarios»).

* 30) I. *Romancero de romances moriscos, compuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero general impreso en* 1614, *por D. Agustín Durán. Madrid,* 1828, 8.

II. *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos, sacados de varias colecciones generales, y de las obras de diversos poetas de los siglos xv, xvi y xvii, por el mismo. Madrid,* 1829, 8.

---

píritu del original aun cuando se halla en prosa, y que contiene una selección hecha con grande conocimiento y despreocupación, es la siguiente: *Romancero espagnol, ou Recueil des Chants populaires de l'Espagne, romances historiques, chevaleresques, et moresques, traduction complète avec une introduction et des notes, par M. Damas Hinard:* París, 1844, 2 vols., 8. El traductor, tan ventajosamente conocido ya por sus versiones de los dramas de Calderón y Lope de Vega y su tan á menudo alabada y notable obra sobre el «Poema del Cid», ha dado nuevas pruebas de su hondo conocimiento de la lengua y la literatura españolas en esta obra, premiada por el real Instituto, y sobre todo en la introducción y las notas. Entre los italianos se ha hecho acreedor á los mayores méritos, por lo que hace á los romances españoles, el ya distinguido igualmente por sus traducciones de comedias de Calderón y Lope de Vega, Pietro Monti, mediante su *Romancero del Cid, traduziono dallo spagnuolo, con illustrazioni. Milano,* 1838, 8, y *Romanze storiche e moresche e poesie scelte spagnuole tradotte in versi italiani. Con prefazioni e note. Milano,* 1850, 8. Conocidas son las traducciones de los ingleses Lockhart, Bowring, etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

III. *Cancionero y Romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas, anteriores al siglo xviii, pertenecientes á los géneros Doctrinal, Amatorio, Jocoso, Satírico*, etc. Por el mismo. Madrid, 1829, 8.

IV, V. *Romancero de romances caballerescos é históricos anteriores al siglo xviii que contiene los de Amor, los de la Tabla Redonda, los de Carlo Magno y los Doce Pares, los de Bernardo del Carpio, del Cid Campeador, de los Infantes de Lara*, etc., ordenado y recopilado por el mismo. Madrid, 1832, 2 vols. 8 (todas las cinco partes tienen como título de cubierta: Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII). Una segunda edición, «nueva edición», como la llama el autor muy modestamente, pero en realidad una obra nacional completamente nueva y genuina, apareció bajo el título de: *Romancero general ó Colección de Romances castellanos anteriores al siglo xviii, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por D. A. Durán.* Madrid, 1849 á 1851, 2 tomos, en 8.° (forman los tomos X y XVI de la «Biblioteca de autores españoles», de Rivadeneyra).—Despues que las opiniones de la crítica alemana sobre el elevado valor de la poesía popular y sobre todo de los romances populares españoles, pasando por Francia penetraron en la misma España; después que en esta progresó tanto la reacción nacional, que ya no se consideraban las obras de Lope de Vega como monstruosos engendros, ni los romances como trivialidades populacheras, sino que se mi raba la propia literatura nacional con despreocupación y hasta con orgullo, podía una colección de romances emprendida, no ya desde el punto de vista meramente estético y en este sentido unilateral, sino desde el popular, contar con un público que tomaría parte en ella. Y en realidad, con un Romancero semejante se presentó don Agustin Durán, que se había ya distinguido en otro res-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pecto como propugnador del partido nacional. Ante todo, Durán, con la noble ingenuidad de un investigador tan leal como hábil, reconoce en el prólogo á la nueva edición de su «Romancero general» la no desatendible influencia de la crítica alemana (1). Pero á él le corresponde, en todo caso, la honra de haber sido el primero que en España ha puesto por fin en claro y ha expresado osadamente lo que muchos con él habían sentido oscuramente hacía largo tiempo, no atreviéndose á confesarlo por prejuicios y miedo de ser tachados de herejía por los pseudoclasicistas que seguían dando el tono. Esto es lo que indicaba modestamente y con circunspección en los prefacios de la edición primera, y esto lo que expresó con nobleza y abiertamente, aunque sin ocultar la inseguridad de sus primeros pasos, en un pasaje del prólogo á la nueva edición, pasaje tan interesante para la historia del libro y de la literatura española en general, que voy á insertarlo aquí (páginas VI-VII):

«Después de mediar el siglo XVIII, fué moda en Europa y más en España, despreciar la patria literatura, sin haber estudiado y conocido la buena de nuestros antepasados. Hacíase un vanaglorioso alarde de preferir lo extraño á lo propio, y se tenía por ignorante y bárbaro al que dudaba de la infalibilidad de los novadores. Cundió y debió cundir el contagio, porque era más cómodo traducir que inventar; porque costaba menos imitar lo hecho que reformar lo pasado y conformarlo á las variaciones que debía tener. En tal situación, apenas hubo quien saliese al encuentro de tan extraviadas ideas, siquiera para dis-

(1) Dice (pág. 5): «Los trabajos de los escritores alemanes que me precedieron han influido en los míos...» y en la pág. 8: «Por eso las primeras antologías de romances regularmente concebidas y bien pensadas se han hecho en Alemania. Alemanes son los que mejor han publicado la historia de nuestra literatura y teatro; los que sabia y filosóficamente han reimpreso, comentado y juzgado algunas de nuestras crónicas.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cutirlas. Perdido así el buen camino, nos quedamos reducidos á ser debilitados ecos de lo que era bueno y acomodado á los países donde nació, mas que entre nosotros no podía producir creaciones espontáneas ni vivificador entusiasmo. Nos sucedió lo que á aquel que escribe en papel rayado, cuya letra, aunque bella y acabada, siempre carece de soltura y elegancia, y jamás tiene el carácter de originalidad.

»También participé del mismo error general; también sacrifiqué en el altar de la moda al temor de que se me tuviese por necio y ridículo; también tuve la audacia de reprobar lo que me era poco conocido, y de despreciar en público lo que en secreto admiraba. Pero llegó el tiempo de madurez y de reflexión, y conocí que la red que circuía al ingenio nacional era muy estrecha, y que la tierra ansiaba recibir en su seno la semilla de buenas y liberales doctrinas, para que brotase briosa y fecunda. Mi único mérito en este caso fué conocer que era llegada la hora de la emancipación literaria; el de atreverme á romper la primera malla de la red que la impedía, y en fin, el de arrojar en el suelo ya preparado la semilla que debía brotar. Apenas entonces teníamos un crítico que osase defender nuestra antigua literatura considerándola en sí misma, y como medio necesario para recuperar la perdida originalidad é independencia que debiera nacer de la unión de lo pasado con lo presente; apenas uno que pensase en deducir de ella una teoría racional que la diese unidad filosófica; apenas uno que quisiera presentarla bajo el aspecto de espontánea belleza que la caracteriza. El más arrojado no era bastante audaz para defenderla en su propio terreno, y se contentaba con colocarla en el lecho de Procusto, y haciendo salvedades tímidas y concesiones importunas la quería ajustar á un cuadro mezquino é incapaz de contener las nobles y grandiosas dimensiones del verdadero ingenio español y de su nacionalidad.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Deseoso de excluir tan falsos medios de defensa, sustituyéndolos los verdaderos y fundados en altas y extensas consideraciones filosóficas, y ansiando rescatar los graves yerros que cometí por obedecer una incalificable moda, publiqué un opúsculo sobre el drama español antiguo (1), varios artículos de crítica escritos en el mismo sentido, y el discurso preliminar al *Romancero de caballerescos e históricos*, los cuales ensayos, buenos ó malos como son, dieron á la crítica un nuevo giro, y la sacaron del camino empírico y estrecho que tomó al mediar el siglo XVIII.»

No creyó, sin embargo, Durán prudente en el año 1828 empezar la edición de su *Romancero* con los primitivos y populares, los antiguos históricos y caballerescos, pues su ingenua sencillez y frescura hubieran sido tomadas como trivialidad y rudeza por el gusto afrancesado de los españoles de entonces. Empezó, por el contrario, muy prudentemente con los que mejor se ajustaban á ese gusto, con los romances artísticos, más perfectos en lo técnico, más elegantes, los que bajo disfraz moro cantaban las intrigas de los galanes y damas de la corte de Felipe III, los llamados moriscos. A éstos hizo que siguieran en el año 1829 otras dos partes con romances líricos, igualmente artísticos en su mayoría, mezclados con otras poesías del mismo género como coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, etc., y en 1832 cerró su colección con las dos partes de los romances caballerescos é históri-

(1) «Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar. Por D. Agustín Durán (Madrid, 1828). Ha ayudado considerablemente á Durán en esta saludable reacción nuestro compatriota Böhl de Faber. Véase sobre todo el proceso evolutivo de la nueva literatura y crítica españolas la Introducción á mi «Floresta de rimas modernas castellanas» (París 1837); sobre todo acerca de la participación de Durán, I, 24.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cos, que contenían junto á muchos artísticos los antiguos populares en su pureza desprovista de adorno sin afeites de moderno retoque, sin artificios estéticos. En la introducción mencionada expresó sin ambajes ni rodeos sus opiniones respecto á los rasgos preeminentes de la antigua literatura nacional española y al inimitable encanto de la poesía popular. En esta introducción (que ha sido reimpresa en la nueva edición con algunas notas y adiciones rectificatorias) mostró claro su punto de partida, y reveló—después que había ganado un público que se interesaba en el objeto y fin de su empresa—los motivos por los que había entrado en aquel camino, que él mismo designa como el opuesto al que entoncas era corriente, diciendo:

«Teniendo que transigir con una generación educada y reglamentada por la crítica y la filosofía del siglo xviii, no quise hacer una obra meramente erudita, y así empecé mis tareas por las galas de los romances moriscos, antes que por las sencillas y rústicas narraciones de los caballerescos é históricos que ahora publico... Si acabo, pues, mi tarea por donde pudo empezarse, ha sido con el fin de darla un punto de vista que halague la imaginación de los lectores, que excite la pública curiosidad, y que, ofreciendo rosas antes que espinas, no rechace los ánimos ni los retraiga de la lectura.»

Y de hecho este era el camino más prudente; así ha alcanzado Durán el gran mérito de provocar una apreciación de la literatura nacional libre de prejuicios, volver á despertar el amor á la poesía popular y volver á poner en honor los romances. Pues su colección, no sólo fué leída y apreciada en el interior y en el extranjero, como lo prueban las reimpresiones de la misma (bajo el título de «Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles», de Ochoa), en París (1838) y Barcelona (1840), sino que también los más distinguidos entre los modernos poetas artísticos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

como Lista, el duque de Rivas, Roca de Togores, Romero y Larzañaga, Zorrilla, Serafín Calderón y otros, cultivaron con más ó menos fortuna, pero con creciente aplauso del público esta forma por tan largo tiempo desdeñada, y cantaron otra vez más en el viejo tono romancero como en un tiempo lo habían hecho Góngora y Lope de Vega á porfía con los ciegos, las leyendas nacionales y los grandes hechos de la historia patria, que poco tiempo antes no hubieran osado tratar sino en epopeyas de largo aliento y con las *ottave rime* de escuela. Hasta el famoso poeta dramático Hartzenbusch editó una edición de lujo, ilustrada, de los mejores romances antiguos (1).

Sólo á seguida de tal revolución en la dirección del gusto en España pudo un librero emprendedor, como Rivadeneyra en Madrid, atreverse á dar á luz una obra nacional tan considerable y costosa como la «Biblioteca de autores españoles», insertando en dos tomos de esta la nueva tirada del «Romancero» de Durán.

Al decir «nueva», se hace propiamente gran injusticia al editor, aun cuando él mismo abra su nuevo prólogo con esta modesta denominación; puesto que es más bien una nueva obra, rico fruto de perseverante estudio y colección favorecida por la fortuna, á la que la antigua sirve tan sólo de núcleo, y con la cual no se la puede comparar ni en capacidad, disposición y dimensiones (el primer tomo en grande octavo y á dos columnas, tiene XCVI y 600 páginas, el segundo XII y 736) ni en integridad (la antigua edición contiene en sus cinco partes 1.150 piezas, muchas entre ellas que no pertenecen por su forma á los romances; la nueva da 1.901 romances).

---

(1) «Romancero pintoresco, ó Colección de nuestros mejores romances antiguos» (Madrid, 1848), con ilustraciones tomadas de las de la conocida traducción inglesa de Lockhart.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Merece antes que todos este «Romancero» el apelativo de «general», pues es entre todas las colecciones que hasta ahora han aparecido la más completa de los romances notables en cualquier respecto pertenecientes á épocas diversas hasta fines del siglo XVII. Diferénciase de todas las restantes por la riqueza y multiplicidad de las fuentes; pues no sólo se han utilizado para llevarla á cabo casi todas las antiguas colecciones impresas (1), las más de las cuales pertenecen, como es sabido, á los libros más raros de la literatura española, no sólo colecciones manuscritas de las bibliotecas privadas y públicas de España, sino también la tradición oral y en gran extensión los pliegos sueltos, que son las fuentes más antiguas y legítimas de los romances. Tales fuentes están descritas con toda exactitud en la introducción y los apéndices, dándonos así la más completa é imprescindible bibliografía de los romances, citadas las fuentes concienzudamente en cada romance, lo cual es capitalísimo para el uso científico. Pues esta es la segunda ventaja capital de este «Romancero», á saber que su colector no se propone tan sólo intereses meramente estéticos, sino también y muy principalmente los científicos; que satisface perfectamente á los fines literario-históricos, y que de ella se puede sacar una historia genético-pragmática de este género poético hasta fines del siglo XVII. Es cierto que sería de desear—si se quisiera ver tomado en cuenta y facilitado exclusivamente el fin antedicho—que hasta la ordenación y el agrupamiento de los romances en general y luego en detalle y tomados ais-

(1) Tan sólo las dos más antiguas y más raras, la primera edición del «Cancionero de romances» sin año, y la primera de la «Silva de varios romances» (Dos tomos. Zaragoza, 1550), han sido inaccesibles para Durán, de donde se ha de concluir que ni aun en la misma España queda ejemplar alguno de ellas. Tampoco de las «Rosas» de Timoneda ha hallado Durán ejemplar en España, incorporándose, por lo tanto, á su colección y en el lugar correspondiente una selecta (Leipzig, 1846) hecha sobre el único ejemplar conocido, que se halla en la Biblioteca de la Corte de Viena.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ladamente, estuvieran determinados por criterio científico, mientras que en esta nueva edición en gran parte sólo ha predominado la división y clasificación por materias; pero por una parte, una clasificación estrictamente científica hubiera ofrecido gran incomodidad á la gran masa del público, y esto no debe perderse de vista; y por otra parte, no sólo está expuesta y desenvuelta sistemáticamente esta clasificación en un apéndice (1) á propósito del nuevo prólogo, sino que además todos y cada uno de los romances se hallan ordenados según las ocho clases establecidas en un sistema que se da en la «Indicación» (2) especial que va al final del segundo tomo, de tal manera que aun al investigador científico más acostumbrado á tales tareas se le procura una ojeada que corresponde á sus fines y en gran parte se le satisface. Esta clasificación, llevada hasta tal extensión la considero, aun cuando se pueda objetar algo en contra en cuanto á detalles, como el mayor, y más privativo mérito de esta colección, mérito por el cual puede aspirar al nombre de *primera colección científica*, y debe servir de fundamento y base á todas las sucesivas.

En la obra misma han seguido siendo, como ya se ha dicho, la ordenación y coordinación de los romances en total casi las mismas que en las anteriores ediciones, es á saber, con preferencia basadas en el contenido y la disposición material, y sólo secundariamente tomando en cuenta la antigüedad, el principio de origen y la producción for-

---

(1) «Apéndice sobre la clasificación de los romances considerados relativamente á las épocas á que se atribuye su composición, y al enlace que forman entre sí las diversas modificaciones que experimentaron en la tradicional y en la astística.»

(2) «Indicación por números de los romances ordenados según las ocho clases características en que se han intentado establecer.» Además de esto, en la tabla alfabética según el principio de cada romance se hallan caracterizados estos por un número de clase que se les agrega, añadiéndoles también aquí una exacta indicación de sus fuentes, de tal manera, que estas tablas dan ya de por sí una notable guía al investigador científico.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mal (1). Con exclusión de los romances de contenido religioso (composiciones místicas y devotas), que Durán se proponía tratar en una obra á propósito, ordena toda la rica provisión que da bajo tres títulos principales: los *fabulosos* ó *novelescos*, los *históricos* y los romances de contenido vario, *varios*. Se ve ya en esta división capital donde está su flaco, puesto que, por ejemplo, entre los fabulosos y los históricos á menudo apenas se halla línea divisoria, siendo los legendarios populares históricos en sentido más elevado que los que están hechos á manera de crónicas, por lo cual el mismo Durán coloca entre los históricos, con razón, aunque no muy consecuentemente, los romances fabulosos que tratan de personas y hechos históricos de la historia patria (como los de *Los Siete Infantes de Lara*, del Cid, etc.). Y la clase de los romances varios ó mixtos es en realidad una verdadera clase de desecho, en cuyo caos, aun él mismo no ha sabido poner, como veremos, algo de orden y regular arreglo, sino mediante subdivisiones, tomadas ya del contenido, ya del origen y aun de la forma; desechos que si hubiera seguido la ordenación científica, la genético-cronológica, hubieran desaparecido.

(1) Durán, que reconoce por sí mismo las objeciones que desde el punto de vista científico podrían hacérsele contra esta conducta, procura justificarla desde un punto de vista práctico, diciendo en el nuevo «Prólogo»: «Bien quisiera ordenar los romances por su antigüedad, pero es casi »impracticable, puesto que en general se ignora la fecha de su composi- »ción, y sólo puede vagamente conjeturarse observando su lenguaje, sus »modismos y el carácter de sus narraciones. Un plan así concebido diera »márgen á graves yerros, y excluiría la posibilidad de cualquiera otro »método, que por su sencillez, ya que no por su erudición, fuese claro y »practicable. En estas razones me he fundado para clasificar los romances »por series de materias y asuntos, en vez de hacerlo sobre otros datos »vagos é inciertos. No obstante, á riesgo de mil errores fáciles de cometer »y difíciles de evitar, en un apéndice que seguirá á este prólogo, adoptaré »por vía de ensayo un método, que aplicaré á cada romance en el índice »de materias, designándole la clase y épocas á que presumo puede perte- »tenecer, atendiendo á su espíritu, carácter, construcción y lenguaje.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

En la primera clase (la de los fabulosos ó novelescos) cuenta los llamados moriscos, los caballerescos y algunos de los vulgares (1); en la segunda (de los históricos) «los de historia verdadera ó tradicional», y en la tercera todos los restantes romances subjetivo-líricos «de asuntos amorosos, satíricos y burlescos».

Así es que empieza Durán esta nueva edición con los llamados romances moriscos novelescos, no ya con el mismo fundamento de la primera, porque es su opinión que un orden estrictamente cronológico apenas es practicable, y que entre estos romances moriscos los hay tan antiguos, legitimos y populares, como entre los históricos y caballerescos (2).

---

(1) Más adelante veremos lo que entiendo por romances vulgares, limitándome aquí á hacer notar que, desviándose de esta división capital establecida en la Introducción, en la obra misma los ha colocado después de todos los demás en una sección especial.

(2) «Algunos pensarán que, no por los romances moriscos, sino por los históricos ó caballerescos, debería haber comenzado este Romancero, suponiendo á estos más antiguos que los otros. No lo he ejecutado así, porque aunque es cierto que el mayor número de los históricos sea más de época remota y tradicional, entre los moriscos se hallan algunos de igual clase y época. Así, pues, y como cada uno de los romanceros que componen la obra contiene romances viejos de tradición y genuinamente nacionales, era indiferente, respecto á este punto, el comenzarla con uno ó con otro.» Pero la ordenación genético-cronológica le hubiera convencido de que nada más que muy pocos de los romances moriscos aquí ordenados pueden equipararse efectivamente en antigüedad y popularidad á los históricos y caballerescos del mismo origen, y que esos pocos, no solamente por el origen y la forma, sino también por el espíritu, tono y hasta asunto, en una palabra por su carácter todo, pueden referirse más ajustadamente á aquellos históricos ó caballerescos que á los llamados moriscos, de los cuales se diferencian característicamente en más de un respecto. No es, empero, «indiferente» de ningún modo para el punto de vista científico, y aun para el aspecto meramente estético, que se agrupen productos procedentes de tan heterogéneos elementos, oscureciendo así sin necesidad alguna la historia del desenvolvimiento del género todo, puesto que en vez de empezar con los más sencillos, más antiguos y más populares, está á la cabeza la clase que, en su mayor parte, consta de meros productos artísticos pertenecientes al punto culminante en que, lle

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Ha realzado Durán todavía más el valor de esta nueva edición por medio de *cuatro apéndices*. Los tres primeros contienen los romances construidos en alguna de las usuales formas divergentes (en versos anacreónticos, romances cortos, romancillos; romances... hechos en versos pareados). El cuarto da una reimpresión de la «Crónica rimada» del Cid (esta no fué, sin embargo, impresa por primera vez en París como indica Durán, sino, como ya se ha dicho, en los *Wiener Jahrbüchern*, tomo 116, como apéndice á este mi ensayo presente), con una introducción muy preciosa y notas críticas, en que en parte procura contradecir ó modificar las opiniones de Dozy, sobre todo respecto al carácter histórico y poético del Cid. Volveré más adelante sobre esto.

31.) «*Primavera* y *Flor de Romances*, ó *Colección de los más viejos y más populares rom., castellanos publicada con una introducción y notas por F. J. Wolf y C. Hofmann.*» Berlín, 1856, 2 vols., 8.°

Ya el título denota suficientemente cuál era el fin que nos proponíamos. Si fué alcanzado éste y hasta qué punto lo fuera es cosa que debe quedar á que lo juzguen otros (1).

---

gando hasta la más refinada afectación, se acercaban á la época de la decadencia. Tanto como en la primera edición disculpé este comienzo y lo hallé justificado porque era prudente, tanto hubiera deseado que en esta nueva, suprimidos en gran parte los motivos que en aquélla le movieron á obrar como lo hizo, hubiesen sido dispuestos los romances moriscos inmediamente después de los caballerescos é históricos, tanto más, cuanto que aun aceptada como la más práctica la ordenación por la materia simplemente, serían mejor comprendidos los moriscos si hallara su fingida objetividad fundamento de origen y explicación en la real y efectiva de los romances históricos de guerras fronterizas con los moros *(fronterizos)* y su máscara ideal-caballeresca en los romances caballerescos inventados en tiempo que todavía era efectivamente caballeresco por su espíritu.

(1) Además de los juicios más detallados, que citamos más arriba, han llegado á mi conocimiento las reseñas críticas que van á continuación, todas las cuales estiman la empresa de un modo muy favorable y amistoso: *Allgem. Augsb. Zeitschr.*, 1856, suplemento á los números 109 y 200;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Mientras estas colecciones prueban que las personas cultas en España volvían á conceder un interés estético y literario á los romances, y esto, no sólo á los modernos artísticos, sino hasta á los antiguos populares; mientras algunos de los poetas más recientes y de más talento (1) se han ensayado en tratar asuntos serios en el viejo tono romancesco, los romances de las más bajas clases populares, que quedaban por sí abandonados á los ciegos y cantantes de feria, se diferencian muy poco en nuestro siglo de los romances de los dos precedentes, siendo mirados con el mismo desprecio por los cultos y doctos. Pueden muy bien—como afirma Depping con un poco de demasiada precipitación (tomo I, pág. XXXIV-XXXV), que Alcalá Galiano ha moderado considerablemente (pág. LXXIX)—haber nacido en el pueblo ó llegado hasta él romances históricos y políticos en la guerra de la Independencia y posteriormente en la civil; pero tomados en conjunto los romances del siglo XIX, son iguales en materia y tono á los más antiguos, siendo en su mayor parte devotos, burlescos, amatorios ó de bandidos, compuestos en el tono de

—*Ausland*, 1856, núm. 20;—*Magazin für den Litteratur des Auslandes*, 1856, números 67 y 68;—*Heideblb. Jahrb.*, 1856, núm. 6, pág. 470-473;—*Lit. Centralblatt für Deutschland*, 1856, núm. 32;—*Archif für den Studenten der neueren Sprachen und Litteraturen*, 1856, tomo XX, pág. 103-104;—*Blätter für litterarischen Unterhaltung*, 1857, núm. 4;—*Münchner Gelehrte Anzeige*, 1857, núm. 38;—*El Español*, 1856, Octubre;—*Athenæum français*, 1856, núm. 28;—*Bulletin du Bibliophile français*, 1856, pág. 845;—*Correspondance litteraire*, 1856-57, pág. 150;—*Revue des societés savantes*, tome I, 1856, pág. 460;—*The Athenæum, Novemb.*, 1856, núm. 1515, pág 1368.

(1) Uno de estos poetas, D. Manuel María del Mármol, que dedicó á la Academia de Buenas Letras de Sevilla y puso bajo su egida su *Romancero* (Sevilla, 1837, 2 vols. 32.°), creyó necesario disculpar á la Academia y disculparse á sí mismo, alabando á aquella porque no se espanta con el nombre (de romance) y da como uno de los motivos capitales que le movieron á componer romances, el que por el cultivo de ese género poético, el más acomodado á los indoctos, es como mejor y más fácilmente se puede elevarlos hasta los más altos grados de la poesía artística.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

los cantantes de feria. Aún hay más, y es que no pocas veces los pliegos sueltos «impresos este año», no son otra cosa que reimpresiones de los más antiguos, puesto que el pueblo, si se le deja abandonado á sí mismo, lo mismo que en el traje en el gusto se aferra tenazmente á las antiguas tradiciones. Nos autoriza por lo menos á suponer esto una colección de casi trescientos de semejantes pliegos sueltos, los más impresos en Córdoba (también en Madrid, Valencia, Barcelona, Valladolid, etc.), en la imprenta de Rafael García Rodríguez», en la segunda década de este siglo (1822 y siguientes), que posee la Biblioteca de la corte imperial de Viena, encuadernados en dos tomos en cuarto. La mayor parte de estos romances son *burlescos* (como las *Relaciones burlescas*, compuestas por D. Agustín Nieto; un par de ellos están en el dialecto popular de los campesinos andaluces (gansos) (1); historias aventureras de

(1) Se presentan en muchas versiones los romances, que también nos da Depping, tomo II, pág. 477, de la *Isla de Jauja* ó *Tierra de Tartanea.* También una relación *El Molinero de Arcos*, según un fabliau francés, aun cuando el autor dice al final:

Y ahora Pedro Marín,
advierte que no es novela
que por testigo de vista
pone al ciego de la peña.

En general, estos juglares del siglo XIX, han conservado la costumbre, de dirigirse al empezar ó al acabar á sus oyentes, rogándoles al principio atención y al fin indulgencia, nombrándose á menudo aquí. En los romances devotos sobre todo, invocan al comienzo las más de las veces la ayuda de la Virgen María, para narrar dignamente el milagro.

La arenga al público es según el asunto de su cometido, si es serio dicen, v. gr., Audite, señores míos: Atención, noble teatro; si son de las hazañas heroicas de un bandido, se dirigen á los *jaques* ó *guapos*, por ejemplo, en la siguiente entrada carecterística al «Romance, en que se declaran los hechos, valentías y arrojos del andaluz más valiente llamado Francisco Correa:

«Oid, mancebos valientes,
los que blasonáis de guapos,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

enamorados (entre éstas, muchas de esclavos cristianos que seducen y convierten princesas moras, nombrándose al final, lo más á menudo, como autor de ellas á Alonso de Morales); romances devotos de santos y de milagros, romances gitanescos, pero sobre todo de historias de bandidos y criminales. Estos héroes populares de nuestro siglo,

---

los que andais con bizarrías,
ocupados todo el año,
con la espada y la rodela,
armados de punta en blanco.
Calle aquí Francisco Esteban
aunque fué tan alentado,
y don Agustín Florencio
no blasone de bizarro,
cuelgue Romero la charpa,
las escopetas y frascos,
mientras paso á referir
los hechos y los estragos
del más valiente andaluz,
y del tigre más bizarro.»

Los aquí nombrados, á todos los cuales sobrepuja «el más valiente andaluz» son los bandidos de más fama.—En los romances burlescos esta arenga va unida á las veces con una irónica alabanza que á sí misms se dirige el autor, como en el siguiente, que nos indica á la vez las capitales propiedades de un cantante de feria, en la «Relación burlesca intitulada del caballo, compuesta por D. Agustín Nieto:»

«Una vez que ustedes quieren,
que en esta sala me plante
á divertir las madamas,
y alegrar á los galanes,
ya estoy puesto en pie derecho,
como palo de estandarte;
dispongan de mi persona
lo que quisieren mandarme,
¿canto, bailo ó represento?» etc.

Igualmente característica es la conclusión, en la cual, según es uso y costumbre, pide perdón por las faltas y torpezas del autor ó relator:

«Perdonadme, señoritas,
la porrería tan grande,
que si estoy un poco más
en caballo he de tornarme.
Con que así, abur madamitas,
caballeritos, mandarme;
con vuestra grata licencia
lo mejor será sentarme.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

apenas dejan un poco de espacio á los de los precedentes, y como *rari nantes* se hallan entre la masa de estos romances de que hablamos, un par de Garcilaso de la Vega, Hernando del Pulgar, «Doña Inés de Castro, cuello de garza de Portugal», Griselda, estando en la misma relación, respecto á los antiguos romances populares, que los miserables grabados en madera de estos pliegos en que nos ocupamos, á las preciosas miniaturas de la Edad Media.

Pero, por otra parte, estos pliegos nos han dado á conocer una nueva y notable manifestación de la poesía popular, es á saber, *la reacción de la poesía dramática sobre la popular de los romances,* viendo en estos ejemplos, cómo precisamente la parte de la poesía artística española moderna que arraiga más profundamente en lo popular, que estaba unida estrechamente desde un principio con los romances, que derivó tan á menudo sus asuntos de las leyendas y los romances del pueblo, y que hasta ha adoptado y cultivado persistentemente la forma romancesca (1), ha vuelto de nuevo á ser popular y se ha amalgamado con los romances. Una buena porción de los pliegos en que venimos ocupándonos, no es otra cosa más que una impresión en la forma y tono romancescos de los pasajes de las *comedias* más famosas, y no tan sólo de los relatos en estos contenidos, sino hasta de los diálogos. Los primeros llevan el título de «Relación», y según que en la pieza son recitadas por un hombre ó una mujer, llevan el añadido: «de hombre», «de galán», ó «de mujer»; así, v. gr.: «Relación de la comedia: *La vida es sueño*, de Calderón. De galán» (la relación de Basilio en la jornada 1.ª: «Ya sabéis, estadme atentos»); «Relación de

---

(1) Compárese con esto lo que dice Depping, l. c., tomo I, páginas XXI-XXII.—V. Schack «Historia de la literatura y del arte dramático en España», Berlín, 1845. (Traducida directamente del alemán al castellano, por Eduardo de Mier. En la «Colección de escritores castellanos», Madrid, 1886-88, cinco tomos.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

hombre. *El mayor monstruo los celos,* de Calderón.» (El discurso del Tetrarca, jornada 2.ª: «Si todas cuantas desdichas»); «Relación de mujer.» *El Maestro de Alejandro,* de D. Fernando de Zárate («Escúchame atentamente»). Si son diálogos, llevan el título de «Pasillo»; v. gr.: «Pasillo del Cid Campeador. Personas; El Rey, El Cid» (de la Comedia. *Vida y muerte del Cid Campeador, y noble Martín Peláez*, citada por Depping, tomo I, pág. 273, presentándonos el pliego precisamente el pasaje que Depping señala como popular); Pasillo de la comedia intitulada: *El animal de Hungría* (de Lope de Vega); *Pasillo de la prudente Abigail,* por D. Antonio Enríquez Gómez. También los hay de «autos», v. gr.: Relación del Auto sacramental intitulado: *El veneno y la Triaca,* por Calderón. También tenemos semejantes «relaciones» y «pasillos» compuestos por poetas populares, como: Relación nueva de mujer *La Vengada Madrileña*, compuesta por Juan García Valero, vecino de la villa del Arahal. Pasillo *El Moro y el Crhistiano* Pasillo *Juan Rana* y *Antón Rapao.* Ambos con indicaciones para el que los había de relatar, y el último con esta conclusión: Y yo suplico rendido, un vítor para los dos: esto, es un aplauso para los dos relatores.)

Bajo el título de «Diálogo» tenemos también: «Diálogo entre Galán y Dama, cuyo título es: Cobrar la fama es nobleza, y desempeñar su agravio» (también con indicaciones para los relatores, y al final: *Juntos:* «Y Juan García Valero—De estos discretos renglones—Un vítor pide al Senado—Si lo merecen sus voces»).—De esta imitación á la parodia no había más que un paso, paso que se dió. como, por ejemplo, en las siguientes parodias: «Relación nueva jocosa, trovada, (esto es, parodiada) de la comedia intitulada *Los Amantes de Teruel,* para cantar y representar, compuesta por un aficionado» (parodia de la relación, que también ocurre aquí como hoja de romance,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de Diego de Marsilla, al final de la segunda jornada de la comedia que con el mismo título escribió Montalván «En Teruel, Príncipe augusto»).—Tenemos también una parodia de este género dramático de romances en general y del modo de representarlos y recitarlos: «Relación nueva jocosa de Olvidos» (obsceno quid pro quo, en que el cantante de feria se queja irónicamente de lo olvidadizo que es y de su poca destreza en la relación de tales «Relaciones») (1). Es, por lo demás, digno de tenerse en cuenta

(1) Para caracterizar esta especie de comediantes populares y su público puede servir el siguiente pasaje, en que explica porqué no sirve para «representar»:

«Y así por mi natural
soy muy malo para esto,
por muchas cosas: La una,
es en cuanto á lo primero,
que eso requiere viveza,
y yo viveza no tengo,
que es para representar
lo esencial; esto supuesto,
se han de saber menear
las manos, y yo no puedo,
porque me canso los brazos,
de abofetear el viento,
ya colérico, ya activo,
ya tímido, ya resuelto:
esto ha menester donaire,
y yo donaire no tengo
mas aunque lo tenga, y sepa
hacer muy bien todo aquesto,
de imaginar de lo que
quedarán en mí diciendo
algunos murmuradores,
no representar es cierto;
pues nunca falta que digan:
si algo se escucha, qué necio,
si mira, qué presumido,
ridículo si es pequeño,
si es alto, que pajalarga,
y aunque no haya nada de esto,
no falta nunca por donde
dejen de quedar diciendo.
Por esto yo no quisiera
obedeceros; mas puesto,
que ya estoy á la vergüenza,
salga malo, ó salga bueno,
diré una relación, que

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que, como ya lo indican los títulos de las citadas, todas estas «Representaciones» y «Pasillos» han sido elegidos solamente de las más antiguas piezas de la genuina escena nacional española, y que, por lo tanto, cuando menos el pueblo, siguió siempre fiel á ésta.—Además de los romances, contiene la presente colección poesías en otras formas, aunque en número relativamente pequeño; como *matracas*, *seguidillas*, y sobre todo *trobos* ó *glosas* (la mayor parte de éstas en *quintillas*, que era lo favorito para serenatas ó bailes, sobre una *copla* de alguna canción de las más antiguas y más en boga); también «enigmas» en romance (como: «El pensamiento del hombre, Enigma curioso, en un discreto Romance, compuesto por *Lucas del Olmo Alfonso*», cuyo nombre, así como el de Lobo, ha quedado proverbial en España para designar á los malos compositores de romances), y en otras formas (como: Enigmas descifrados, De D. *Diego de Torres*, en pequeñas coplas de diferente clase, con la solución) (1).

Con esta colección (2)—en que nos hemos detenido

---

no la ha oído nadie, siendo
de comedia, que no ha
dos días. que la hicieron
entre tres amigos míos:
escuchen, que ya comienzo
á decirla, que no sé
yo lo que me estoy diciendo,
y si luego han de meterme
meteréme desde luego.
Siéntase y vuelve á levantarse, etc.

(1) También Durán da reseñas de los romances vulgares de los siglos XVIII y XIX en pliegos sueltos, tomo I, páginas LXXXV-XCVI y muestras de ellos en la sección de «Romances vulgares», l. c.

(2) Es cosa que fácilmente se comprende que se hayan hecho colecciones de romances y canciones populares no sólo en el dialecto castellano que ha llegado á ser lengua escrita, sino también en los restantes dialectos provinciales. Las más antiguas muestras de este género las menciona Depping (l. c., tomo I, pág. XXIV y LX-LXI, y Durán, l. c., tomo I, página LXIII-LXVI.) La biblioteca imperial de Viena posee una pequeña colec-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

más porque tales colecciones no son mucho menos raras en las bibliotecas alemanas que los viejos *Romanceros*— cerramos nuestra ojeada sobre los romances como la abrimos: con las hojas volantes de la Selva de la poesía popular. Bien ve en ellas quien sabe recogerlas que las tormentas del tiempo no han deshojado por completo el bosque, enseñan á quien no deja que se dispersen sin fijar su atención en ellas, que el pueblo no ha perdido el gusto de escuchar las canciones faltás de artificio de los cantores de la Selva; pero ya no son las hojas primaverales, jugosas, verdes, frescas, aromáticas de la selva virgen bravía y no profanada, sino que están medio ahornagadas por el calor de estufa del arte, son en su mitad hojas otoñales contaminadas con la suciedad de la ordinariez, hojas de las polvorientas alamedas de los arrabales; las canciones que cantan no son ya el himno de triunfo del águila belicosa, el arrullo de amor de la tímida tórtola, el trino anheloso del ruiseñor solitario, ó el alegre y revoltoso chillido de la alondra que se eleva hacia el cielo, sino el graznido del rapaz cuervo, el ávido gorjeo del voraz go-

---

ción de romances y canciones populares, completamente modernos, en catalán (a). También ésta consta de pliegos sueltos, impresos en Barcelona, parte romances, parte poesías en otras formas (trovas, décimas, cuartetas, etc.) la mayor parte de asunto burlesco ó devoto, y entre ellas muchas en forma dialogada, como v. gr. «Gustós Colloqui, entre un enamorat lacayo y una hermosa cuynera, en que, després de alguns requiebros, refereix ella sos treballs, y las raresas de una Mestresa»; y completamente dramático, como v. gr.: «Representació y conversió de la Semaritana. Interlocutors: Jesus, Judas, San Pere, San Joan, La Semaritana;— y: «Lo Estudiant, magich, ó l'anima del Señor Libori. Personas: March, marit, Laya, muller, Don Juan, Estudiant.» Ambos con indicaciones para el relator.— Comp. ms. «*Proben portugiesicher und catalanischer Volksromanzen.*» (Wien, 1856, 8, sobre todo la pág. 30-31.)

(a) Más que populares deben calificarse de vulgares. Los verdaderamente populares, no están en los pliegos sueltos, sino, que fueron recogidos de la tradición oral por don Manuel Milá y Fontanals y D. Mariano Aquiló, que han formado con ellos admirables colecciones.—(M. M. y P.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rrión, el melancólico silbido del pinzón enjaulado ó el malsonante grito de la abubilla, que retoza en el fango, ó el chillido de la cotorra que todo lo parodia.

De esta reseña que acabamos de hacer del material de romances que nos ha sido dado conocer y de su recolección en libros surgen ya los contornos de la historia *literaria externa* de la poesía romancesca.

Su historia *interna genética* forma el objeto de la sección siguiente: teniendo yo aquí que reconocer con agradecimiento como las más pertinentes al asunto, ante todo las investigaciones de V. A. Huber y de Durán, que son las que han abierto el camino y las que han conducido á más importantes resultados.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

II

Del origen, de la organización formal y del desenvolvimiento de los romances.

Si se pregunta por el origen y la forma primitiva de los romances en el sentido de canciones populares lírico-épicas de los españoles, no se puede, conforme á la naturaleleza de las cosas, esperar respuesta alguna aseverativa, bien definida y documentada, debiendo concederse desde luego que hay que contentarse con suposiciones probables y conclusiones sacadas y deducidas tan sólo de los principios generales de la poesía popular en general y del nacimiento y desarrollo de la española en particular. Pues en España, como casi en todas partes, las pruebas documentales, los monumentos indudablemente legítimos de la poesía popular no se remontan más allá de aquel tiempo, en que había ésta alcanzado ya tal grado de cultura é influencia sobre la artística que fué tomada por ésta en consideración y tenida por digna de que se parara mientes en ella. Apenas pueden presentarse noticias históricas fidedignas de su existencia bajo el nombre de «romances»

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

anteriormente al siglo XV (1). Entonces por primera vez, después que por una parte la poesía artística castellana hubo tomado nuevos géneros poéticos y formas de la lemosina é italiana, y por otra parte no pudo ignorar los tradicionales de la poesía popular, se usó de nuevo para designar á los últimos el nombre de *romances* en el sen-

(1) El pasaje del marqués de Santillana citado más arriba y que dice: «Infimos son aquellos que sin ningunt orden, regla ni cuento facen estos romances é cantares etc.», parece ser el más antiguo en que se toma ya el nombre de *romances* en sentido de baladas populares; todavía más indudable en el romance de «Aliarda» que empieza: «En las salas de París», y cuyo verso final dice: «Y aun el romance acabado» (según el «Cancionero de romances» y la «Silva») y en el igualmente antiguo de la reina Blanca: «Entre la gente se suena» que acaba: «Como el romance decía». (Primavera, núm. 67 a.) Por su parte el Arcipreste de Hita entre las diferentes clases de cantares que hizo para el pueblo (coplas 1487-88) nombra las baladas populares, que designa bastante claramente, llamándolas no *romances* sino *cantares*, esto es, canciones épicas, para diferenciarlas de las *cantigas* puramente líricas. Así también en la «Crónica general» se llama á las canciones y poemas épicos populares de los juglares *cantares, cantares de gesta* ó *cantares de los juglares;* el «Poema del Cid» se llama á sí mismo *cantar*, y hasta los más antiguos romances se llaman así (por ejemplo, el del conde Arnaldos; v. Huber *Lateinsiche Abhandlung*, pág. 12-13) y cuando añaden á esto ya «decir», ya «cantar», quieren indicar canciones destinadas al canto y á la recitación. Pero cuando en los escritos anteriores al siglo XV se nos presenta la palabra *romance* para significar, no sólo el lenguaje vulgar ó en general una obra en él escrita, sino un género especial de poesía, denota de ordinario un poema épico destinado, más bien á ser recitado y leído que no á ser cantado, para diferenciarlo de aquellos «cantares», poco más ó menos en la misma relación en que están los *romans* del antiguo francés respecto á las *chansons de geste*. Así Berceo, por ejemplo, llama á sus «Loores de N. S.» «romance» (copla 232), y su apologista á su poema «De los signos del juicio»: «un romanz fermoso» (copla 27); así Hita llama á toda su obra, al final de ella (copla 1.608) «romance», y el autor de «Appolonio» empieza su poema diciendo (copla 1.ª):

«.................... estudiar quería
componer un romance de nueva maestría.»

Pero lo más decisivo para la significación y diferencia entre «romance» y «cantar» es el pasaje que ocurre en el mismo poema, en que Tarsiana aparece como «juglaresa» y después que ha *cantado* muchas canciones con

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tido de poemas vulgares, populares y en oposición á los productos de la poesía artística cortesana y erudita, las *coplas*, *canciones, sonetos*, etc. (V. Huber: «Introducción á la Crónica del Cid», pág. XXII-XXIII.)

Pero no son necesarios ni documentos ni testimonios históricos expresos para probar que ya en cuanto se em-

---

acompañamiento de la «viola» empieza á *narrar* su propia historia en un «romance» (copla 428):

«Quando con su viola hubo bien solazado,
á sabor de los pueblos hubo asaz cantado,
tornóles á rezar un romanz bien rimado,
de la su razón misma por do avia pasado.»

Estamos, por lo tanto, enteramente de acuerdo con el Sr. Huber cuando (en su Introducción á la «Crónica del Cid», pág. XXXVIII) afirma que «romance» se usó en tiempos antiguos para designar sobre todo los poemas épicos recitados por los juglares; pero podríamos limitar esto á que se entendía bajo el nombre de «romances», á diferencia de los «cantares» relatos la mayor parte de las veces de aventuras (por lo cual no se les cita en las crónicas) compuestos ya artísticamente, y destinados de preferencia á ser recitados y leídos, puesto que todos los aquí llamados «romances» están en estrofas alejandrinas de cuatro versos monórrimos, y se llaman ya «fermosos», ya «bien rimado», ya «de buena maestría». Por todo lo cual el tan citado pasaje de Zúñiga («Anales de Sevilla», edición de 1875, volúmen I, pág. 196, de «Domingo Abad de los Romances» y «Nicolás de los Romances» no puede servir de prueba para la antigüedad de los romances en el sentido de baladas populares; y no puede servir porque el poema atribuido á Domingo es una *serranica*, las cuales también se presenta entre las «poesías» de Hita; y de Nicolás, que es citado en el «Repartimiento de Sevilla» (Espinosa, «Hist. y grandezas de Sevilla», Sevilla, 1630, p. II, fol. 10) entre los «Escrivanos», se dice en un documento de la iglesia de Sevilla (Zúñiga, l. c., pág. 235) que recibió alabanza de ésta «por las *trovas* que le fizo para cantar en la su fiesta de San Clemente e de San Leandro». La designación «de los Romances» no quiere, pues, decir aquí otra cosa más que poetas ó cantores de relatos en lengua vulgar, siendo probable que fueran poetas cortesanos.—Hasta el mismo Diego Hurtado de Mendoza dice al remitir á Zurita un fragmento en romance de una crónica de Alfonso XI que es de los libros que en España se llaman *Gestas*. (V. Ticknor, 1, 66.)—Compárese también lo que acerca de esto dice Du-Méril *Poésies populaires latines du moyen âge*, París, 1847, 8, pág. 294-295; y Milá y Fontanals «Observaciones», pág. 83.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pezó á *romancear*, es decir, á hablar, cantar y poetizar en romance castellano como una rama de los idiomas románicos independiente y formada, el pueblo inventó y cantó ante todo los cantares épicos que fueron posteriormente llamados de preferencia «romances». Pues pasa como un axioma bien asentado en la historia de las literaturas nacionales, que en cada una de éstas cuando se ha desarrollado independientemente, la poesía se forma antes que la prosa, la poesía popular antes que la artistica, y en aquélla la puramente épica ó la lírico épica antes que la puramente lírica (1). Ahora bien; como la literatura nacional española es una de las más autónomas y populares entre las europeas modernas, resulta que, á pesar de la falta, por lo demás muy comprensible, de testimonios externos especiales, estamos perfectamente autorizados para aceptar en virtud

(1) Grundtvig se ha explicado sobre esto muy recientemente (en la introducción á los *Dänische Volkslieder der Vorzeit* de Rosa Warrens, Hamburgo, 1858, 8, págs. XVII, XVIII y XIX, en los siguientes términos, dignos de ser meditados: «No se confunda la poesía popular con la poesía del pue»blo bajo. Esta existe siempre, pero sólo en casos raros puede pretender »que las clases cultas tomen interés particular en ella, mientras que »aquélla por el contrario, es fuente que brota de lo más íntimo del ánimo »del pueblo, jamás dejará de ser un manantial de rejuvenecimiento espi»ritual de la nación. La poesía del pueblo bajo es una hija del momento, »es la hija desfigurada de la poesía popular, mientras su hija y heredera »legítima se muestra en la poesía artística nacional........................

....

»La poesía popular rítmica de la raza gótica (escandinavo-germánica) to»das sus ramificaciones comunes y la peculiar poesía de las baladas de la »Edad Media, es un todo histórico y estético cerrado, una forma propia de »poesía. Como tal la hallamos en Dinamarca, en Noruega, en Suecia, en »Islandia y en las islas Feroé, en Escocia é Inglaterra, en los Países Bajos »y en Alemania, y hasta podemos suponer que es la que volvemos á hallar »entre los descendientes de los godos en la península *Ibérica*... Cuando, »pues, oimos semejantes ecos en los diferentes pueblos, desarrollados »históricamente de un modo peculiar, pero encadenados entre sí más ó »menos íntimamente por lazos de sangre, debemos considerar este feno»meno, no ya como una notable casualidad, sino más bien como una *ne»cesidad natural*, etc.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de fundamentos íntimos de validez general el que se ponga el origen de los romances inmediatamente después del desarrollo del pueblo español y de su lengua hasta llegar á independencia consciente, y antes de los comienzos de la poesía artística española, poco más ó menos en el gran período que va entre los siglos x y xii. (V. Duran, l. c., i, págs. xl, xli y lxii.)

La otra parte de nuestra pregunta, la que se refiere á la primitiva forma de los romances, no puede ser contestada sino con una seguridad y una precisión relativamente mucho menores. El aceptar la forma en que los romances han llegado hasta nosotros como la primitiva, sería contradecir una de las notas capitales de la forma típica de los originarios cantares propiamente populares, es á saber: la de la rima inmediatamente enlazada (v. mi libro *Ueber die Lais*, págs. 15 y 16), puesto que las formas de romances más antiguas de las que han sido dadas á conocer hasta hoy sólo unen por la rima ó la asonancia las líneas pares, dejando libres las impares. Para explicar este fenómeno anormal, se debe suponer ó que los romances fueron compuestos primitivamente en renglones largos, y que su conocida forma posterior no es otra cosa que una separación meramente gráfica y casual ó descomposición orgánica é íntima de las mismas; ó que tenían ya primitivamente versos *cortos* (de seis á ocho sílabas) pero que perdieron su inmediato enlace de rima á consecuencia de un cambio ó proceso evolutivo no meramente producido del principio mismo de la poesía popular, sino efectuado por influencia heterogénea (1).

(1) Tiene razón Huber cuando dice (Introducción á la Crónica del Cid, págs. xxviii-xxxi) que las asonancias alternadas han llegado á ser, es cierto, populares, puesto que no sólo se nos presentan en los romances posteriores, sino también á menudo en otros cantares propiamente populares (sólo que los dos ejemplos que da en la pág. xxix no son del todo pertinentes, puesto que el primero está compuesto en *versos de arte ma-*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

En favor de ambas opiniones pueden citarse autoridades de peso. Así, en pro de los renglones primitivamente largos con pausas medias se pronuncian los hermanos Grimm. (*Silva de romances viejos,* publicada por Jacobo Grimm, pág. VII; J. Grimm y Schmeller, *Lateinische Gedichte*, págs. XVIII, XXXIII, XLII, XLIX; *Andreas und Elene*, editado por J. Grimm, pág. LV y siguientes. *Altdänische Heldenlieder*, *übers*, von Wilh. Grimm, página XXXV y siguientes y su antecrítica contra la reseña de las canciones antiguas danesas en el *Heidelb. Jahrb.* de 1813 en *Drei schottische Lieder*, pág. 36); Diez (*Altspan. Rom.* pág. 199 y su crítica de la edición de la Crónica del Cid de Huber en el *Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik* de 1845, primera parte); Wackernagel (*Die epische Poesie* en el *Schweizerische Museum f. histor. Wissensch*, tomo II, pág. 250); Dozy (l. c., p. 618) y otros. Por el contrario, sostienen que son primitivos los *versos redondillos* casi todos los críticos españoles, Huber, Sckack (*Historia del arte y de la literatura dramática en España,* segundo período, cap. V, pág. 208 y siguientes del tomo II de la traducción española), Lemcke y otros.

Los defensores de los versos largos apoyan su opinión sobre todo en el fundamento de que «la narración en versos cortos es contraria á la índole de la epopeya», que «la epopeya necesita de versos cortados largos, y que las cesuras son sus constantes puntos de aliento», que «en los lazos de un verso tan estrecho (como el redondillo) el espíritu del canto épico popular se habría debilitado en España». Tienen razón si al decir esto tienen sobre todo presentes aque-

---

yor y el segundo en estrofas, redondillas con rima cerrada); pero que no pueden ser considerados ni como una forma primitiva de la poesía popular ni como surgida de sus principios; pues «ya en el siglo XV y XIV la »poesía popular no estaba en su estado original y primitivo, sino que ya »había padecido alguna modificación»; y «donde hay asonancia alternada, »no hay forma ni época primitiva».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

llos romances más largos (como, v. gr., los del ciclo de leyendas carolingias), que pueden llamarse en realidad una especie de pequeñas epopeyas ó que han nacido de la unión, ó más bien agrupamiento de muchos que pertenecen á una leyenda ó ciclo de ellas (como, por ejemplo, los tripartidos ó cuatripartidos romances del marqués de Mantua) (1). Que precisamente por estos romances, por esta reunión se suprimieron las rimas inmediatas, un análogo de las líneas largas bipartidas de las *tirades monorimes*, en una palabra, que se formó la conocida forma posterior de los romances, no sólo lo acepto, sino que lo tengo por la explicación más plausible de aquel fenómeno anormal. Pero aun cuando los enemigos de los renglones cortos no hablen de epopeyas, ¿no tienen en cuenta por lo menos el canto popular puramente épico? Pero aun cuando los romances, que son lo que tienen presente ante todo, no muestren huellas de transformación, ¿no son—para servirme de una conocida analogía—no ya más bien productos de rápsodas que de edos, en una palabra, tiene esta forma en realidad todas las notas de una forma puramente primitiva, una brotada puramente del principio de la poesía popular? ¿Se puede acaso mostrar una forma *indígena* de renglones largos, ó en general un canto puramente épico en la poesía espa-

---

(1) En el «Cancionero de romances» y en la «Silva» de 1550 están los romances del marqués de Mantua todavía en tres ó cuatro grandes secciones; en las ediciones posteriores de la «Silva» están ya unidos en uno. De éstos y otros semejantes se citan nominalmente los arregladores *(joglares* ó también *trovadores)* como de los del marqués, Jerónimo Temiño (v. «Primavera», núm. 167); de los del conde Alarcos, Pedro de Riaño, en las impresiones aisladas (v. «Primavera», núm. 163), etc. Un ejemplo más decisivo de esta reunión en un todo cíclico más grande es el conocido romance del Cid del sitio de Zamora: «Después que Vellido Dolfos», tal como lo dan las primeras ediciones del «Cancionero de romances» y de la «Silva» («Primavera», núm. 53), mientras que en las ediciones y colecciones posteriores ha vuelto á ser resuelto en sus elementos primitivos, los romances más cortos (v. también «Primavera», I, pág. LXXVII).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ñola? La rectificación y estimación de estos dos últimos puntos en particular me parece tan esencial y tan decisiva, que voy á considerar todas las objeciones generales contra los renglones largos en los cantos populares desde el punto de vista de las formas típicas de la poesía popular en general (v. *Ueber die Lais*, pág. 166-171), y á limitarme tan sólo á la contestación de estas cuestiones, que están en el más íntimo nexo causal entre sí y con la primitiva y actual forma de los romances.

Podrá parecer á primera vista una paradoja el que se rehuse á la poesía española el canto popular *primitivo* y *puramente* épico. Y es, sin embargo, natural y lógico con sólo que se limite claramente por una parte el concepto de la épica primitiva, diferenciándola de los cantares populares épicos en cuanto á los asuntos y á su espíritu, aunque de un colorido lírico en cuanto á la concepción y la forma, y por otra parte se tenga en cuenta la historia del desenvolvimiento y formación de los pueblos y reinos neo-españoles. La pura épica primitiva es la representación poético-ideal, pero puramente objetiva, de la fe y la conciencia del pueblo mostrada en el relato de los hechos; son sus condiciones un estado completamente sencillo, alejado todavía de esta civilización artística, un creyente abandono á lo ideal suprasensible y sin compenetrarse de la depencia de lo divino, sin perderse el individuo en la totalidad, el sujeto en el objeto, y una intuición del mundo libre de toda reflexión; arraiga, por lo tanto, como en suelo próximo, en el mito y la leyenda (1). Sólo bajo tales circunstancias y condiciones pueden nacer epopeyas pro-

(1) Este concepto de lo puramente épico está excelentemente desenvuelto en el ya citado trabajo de Wackernagel acerca de la poesía épica. Véase también H. B. Bumpelt *Die Gattungen der Epik nist beronderer Rücksicht auf die deutsche litteratur*, Breslau, 1854, 4, pág. 13 sig.;—y Federico Zimmermann, *Ueber den Begriff des Epos*. Darmst., 1848, 4, páginas 4-15.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

piamente dichas. Pero si un pueblo ha progresado ya mucho en la civilización; si se ha oscurecido ó perdido del todo el recuerdo de su estado primitivo, si su fe natural mítica y vaga ha sido suplantada completamente por un dogmatismo positivo; si después del ocaso de los dioses y de haberse amortiguado el heroísmo ideal ha roto la nueva luz del día de la efectividad histórica, trayendo á primer término el interés por las luchas del presente y las personalidades que en ellas se hacen valer; en una palabra, si un pueblo ha pasado de la juventud, sumida aún en los recuerdos crédulos, á la edad viril que se preocupa ya de los combates y cuidados del presente, cantará, sí, en canciones épicas y con objetiva ingenuidad sus sucesos y los hechos de sus héroes; pero estas canciones, hijas del hecho y del momento, han de proseguir y completarse por lo tanto tan sólo con la historia del día, han de quedar siempre rapsódicas, han de tomar, á pesar de toda su objetividad, el colorido y la forma líricas de la emoción, de la participación inmediata en lo cantado, y jamás han de formar una epopeya propiamente dicha, porque les falta calma y continuidad. La primitiva y pura epopeya es el sueño vespertino que se hunde tranquilamente en vagos recuerdos del pasado después de puesto el sol; la canción popular lírico-épica es la sombra de la frente del día que se adelanta. Así la balada popular idealizará más de una vez legendariamente lo sucedido que contempló, pero ni una vez formará el mito fabuloso, porque vislumbra todavía, es cierto, en el hacer humano el gobernar divino, pero ya no antropomorfiza lo divino mismo.

Indios, griegos, germanos, celtas, aun aquellos germanos y celtas romanizados, entre quienes, como por ejemplo en Francia, se hallaba aún en la conciencia nacional una viva conexión con su estado primitivo, con sus mitos populares, hasta después de su romanización y cristianización, todos ellos podían, por lo mismo, crear epo-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

peyas propiamente dichas; entre tales pueblos siguió viviendo el mito aun después de la completa conversión y civilización de aquellos, en forma de leyendas populares, y siguió viviendo hasta los tiempos más posteriores, y estos elementos épicos se han conservado en la espesura del bosque de la poesía popular como ruinas de templos cuyas divinidades ha mucho tiempo que se han hecho desconocidas (1). Pero los españoles, es á saber, los españoles que después de la invasión de los árabes y la reconquista de su suelo fundaron el nuevo reino español, de ningún modo se encontraron en tal estado y bajo tales condiciones. Ya los visigodos, los dominadores de los hispanos totalmente romanizados, de los hispano-romanos, y el núcleo de la nación neo-española, llevaban consigo muy débiles recuerdos de su primitivo estado, y sus mitos; por su temprana conversión al cristianismo y sus largas peregrinaciones, habíanse acomodado muy de grado al modo de ser romano-cristiano; como todas las ramas góticas entre los germanos, habíanse encerrado en la civilización romana, haciéndose primero arrianos demasiado celosos y luego no menos celosos católicos; y cuando después de un dominio de los árabes de casi cuatro siglos volvieron á reunirse y apiñarse en la jurisdicción de Asturias, estos epígonos no eran ya «godos» más que por el nombre, sino en realidad españoles y católicos, debilitados por el lujo romano, fanatizados por disputas eclesiásticas y sutilezas dogmáticas. Es cierto que se sim-

(1) Véanse las importantes palabras de J. Grimm acerca de estos fragmentos épicos y místicos y su significación científica en su prólogo á la notable traducción del *Pentamerone* de Basilio hecha por Félix Liebrecht, parte I, pág. IX y sig. Véase también lo que dice muy bien Grundtvig (lugar citado, pág. XXVIII y sig.) acerca de la esfera *mística* de los cantos populares por oposición á la esfera *histórica* de los mismos, de donde se verá claro respecto á los españoles por qué faltan entre ellos los pertenecientes á la *primera*, los cantos de héroes y maravillas, mientras hay tal riqueza de los de la *segunda* esfera, los cantos históricos y caballerescos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

plificaron y fortificaron de nuevo en las seculares luchas que sostuvieron con los árabes peleando por su existencia, por su suelo hereditario y por su fe tradicional; pero mediante estas luchas, renovadas á diario, esta existencia siempre pendiente de un hilo, esta gradual reconquista del suelo, este combate por la fe en que había que pelear con la espada y la palabra, concentráronse sus fuerzas é intereses en el presente, y de este modo, no sólo fueron expulsados como inútiles sino hasta rechazados cual heréticos los recuerdos del pasado que no estuvieran en inmediata conexión con su persistencia nacional, con su ortodoxia. Añadióse á esto que el país de la reconquista se fraccionó en muchos pequeños reinos, los cuales llegaron hasta pelear entre sí; reyes, príncipes y hasta ricoshombres peleaban y obraban de ordinario y aislados, cada cual fiado en su propio puño, por sus intereses privativos, reuniéndolos rara vez la necesidad y el peligro comunes bajo la bandera nacional y en pro de la fe cristiana frente á las intrusiones de los infieles. Así es que eran primero y ante todo navarros, catalanes, aragoneses y castellanos, y después españoles, así lo general y nacional fué relegado á segundo término por estos intereses particulares, llegando á lo sumo á conciencia viva en alguna personalidad que cada vez se hacía más de valer, en un representante del carácter nacional.

¿Parecerá ahora paradójico que rehusemos á los españoles la pura épica primitiva? ¿Se puede buscar y suponer ésta en un pueblo al cual faltaba y debía faltar continuidad con sus primitivos estados, sencillez de relaciones y tranquila contemplación y recuerdo del pasado, que jamás alcanzó una especie de foco épico (como los franceses bajo los carolingios) por un suceso grande, que conmoviera á toda la nación ó por la centralización bajo una sola casa reinante? Por esto no pudieron formarse entre los españoles epopeyas de largo aliento; por esto entre

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ellos menos que entre todos los pueblos de Europa se hallan fábulas populares privativas; por esto tenía que aparecer entre ellos la épica ya desde un principio como la tenemos conservada en los romances; como *cantar popular histórico*, á las veces, es cierto, con una idealización legendaria, pero arraigando siempre en la realidad y siguiendo al hecho cantado, concentrándose, es cierto, en torno á una personalidad sobresaliente, ó encadenando los sucesos en una serie, pero jamás extendiéndose y fundiéndose en epopeya cíclica; con objetiva ingenuidad y base legítimamente épica, sí, pero con *forma y colorido líricos* (1).

---

(1) V. Rosenkranz: *Allgemeine Geschichte der Poesie*, parte III, páginas 8-10, el cual de las circunstancias y condiciones bajo las cuales se desenvolvió la épica entre los españoles, concluye con razón: «Lo épico surgía, pues, de la concepción de la propia historia. Pero como esta se fraccionaba en muchos círculos especiales, faltaba unidad en esta dirección.» Y «El romance no era otra cosa más que una llana exposición de un hecho significativo. Mas como reflejaba el objeto en su pura objetividad como en un espejo, encantaba por su inconsciente poesía. Su fuerza residía en esto, en sacar de la realidad el elemento en que se concentraba su significación espiritual (es decir, que formaba el hecho legendariamente) y porque esto sucedía sin reflexión producía tal realzamiento libre de todo prejuicio el más alto encanto.» Y Clarus *Darstellung der span. Lit. im Mittelalter*, parte I, páginas 133-138, sobre todo la 135: «Desviándose de los cantos épicos de otras naciones, que nos muestran poemas heroicos más largos, se nos presenta la brevedad de las más antiguas poesías épicas de Castilla. Pero esta misma cualidad prueba el arraigo del elemento épico en el presente histórico de los cantores. La primera formación de lo épico en España se puede representar sin duda alguna del siguiente modo: las aflicciones de los tiempos, de donde se tomó el asunto de las más antiguas canciones, la instabilidad del presente, cuyos momentos ponían sin cesar en movimiento nuevas actividades, no dejó en un principio aliento para relatos largos. La actividad del espíritu épico, madurada para tomar forma, se asió, por lo tanto, á cualquier hecho significativo que tuviera á mano, lo envolvió en el ropaje de la poesía inconsciente, lo presentó á los susceptibles compatriotas, etc.» Pero lo que sobre todo me ha producido una singular satisfacción es que Dozy—á pesar de *no* participar de mi opinión acerca de la forma primitiva de los romances—conforme del todo con esta *fundamentación pragmática de la falta de epopeyas*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Ahora bien; *con la falta de la cosa cesa la íntima necesidad y la razón de ser de su forma*, pues en la poesía legítima están siempre una y otra en la relación de causa á efecto. Así, pues, por no poder desenvolverse en la poesía española la epopeya propiamente dicha, no necesitaba renglones largos épicos y no puede demostrarse que sean de hecho *producto indígena primitivo* del suelo español.

---

populares puras propiamente tales entre los españoles, pues también él ha hallado (l. c., pág. 649) que: «La poésie qui se forma en Espagne n'avait, pas une poèsie epique *proprement* ditte. Celle-ci ne *pouvait naître* en Espagne, etc.» Y para explicar este hecho, dice (pág. 650): «Homme d'*action* guerrier intrépide et audacieux, le Castillan se créa une *poèsie narrative qui convenait à son caractère.* Dans *romances*, il raconte un *seul fait* d'une *manière simple, brève et vigoureuse;..*, de là vient que la romance presente souvent quelque chose *d'énigmatique*, car doué d'une vive imagination, le poète passe sous silence les circonstances accessoires, donne-t-il quelque chose de plus que ce qu'on aurait striectement le droit de lui demander, alors il peint d'*un seul trait*, mais qui parle directement au cœur ou à l'imagination... la poèsie castillane s'attachait donc à la réalité.» Pero cuando Lemcke (l. c., II, pág. 9) pretende hallar el fundamento de la falta de epopeyas populares entre los españoles y aun de sus poco satisfactorios ensayos en la posterior epopeya artística culta, explicándolo «porque los romances eran la única forma para la materia épica que respondiera *del todo* al espíritu nacional» parece que toma el efecto por la causa; por lo ménos no da razón alguna de por qué la forma de los romances tenía que ser y seguir siendo popular, y por qué la formación más extensa, propiamente épica no podía jamás haber sido nacional en España. Y cuando, yendo aun más allá, rechaza la validez de la razón por mí presentada, alegando que en *todas* las naciones germánicas y germano-románicas se interrumpió más ó menos la conexión con sus tiempos místicos á causa de las *emigraciones de los pueblos*, y que la *época del renacimiento* de estos, la formación de las nuevas nacionalidades de elementos *mixtos* fué á la vez el manantial de la poesía popular épica propiamente primitiva, etc., á todo esto podría recordarle que el nacimiento de las grandes epopeyas nacionales de los alemanes y franceses ocurrió en una época en que por una parte formaban todavía su base múltiples *canciones populares del ciclo místico*, como lo ha expresado muy bien Grundtvig (pág. XXIX), refiriéndose aquéllas á éstas como los cantos homéricos en su forma actual á las canciones populares griegas, perdidas ya, y de las cuales brotaron; y época, por otra parte, que era el *fin* y *punto de reposo* de un desenvolvimiento más amplio y formación más firme, que fueron cobrando fuerzas

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Sólo los redondillos (1), con sus pies quebrados y versos dobles ó de arte mayor, son el ritmo prístino y fundamental de la poesía española. Como tal lo nombran los dos más antiguos escritores acerca de la versificación española; el marqués de Santillana y Juan del Encina. El primero dice en su famosa carta: «Los catalanes, valencianos, y aun algunos del reyno de Aragon, fueron y son grandes oficiales desta arte. Escribieron primeramente en trovas rimadas, que son pies ó bordones largos de silabas, e algunos consonaban e otros non. Despues desto usaron el decir en coplas de diez silabas á la manera de los Lemosis.» En este pasaje habla claro de los metros extranjeros, introducidos de la poesía trovadoresca provenzal en la de los catalanes y valencianos, los renglones largos en *trovas* (esto es, estrofas no propiamente artísticas), rimados muy imperfectamente, probablemente de las *tirades monorimes* y *chansons de geste;* y los versos

---

después de las emigraciones de los pueblos. El «renacimiento» de los pueblos cristianos de España, por el contrario, ocurrió en un tiempo en que se había ya disipado completamente el recuerdo de lo místico-heroico por siglos de completa cristianización y de una cultura que pasaba ya á super-civilización, en un tiempo que no era el fin de un proceso evolutivo, el tranquilo desplegarse, sino el *comienzo* de una completa *renovación* que partía de estrechos límites, luchando sin descanso por la existencia. Por esto no podían producir los españoles epopeyas populares, sino tan sólo cantares populares lírico-épicos; por esto no hallamos entre ellos ninguna canción heroica ó de maravillas, sino tan sólo *romances históricos y caballerescos.*

(1) Cuando hablo de «redondillos» sin aditamento alguno, quiero decir los *versos redondillos*, los conocidos ritmos trocaicos de seis y ocho sílabas (versos de redondilla mayor y menor), que como medida exclusiva del romance, se llaman también *versos de romance*, y además, cuando se hable de estrofas de romance (cuartetas), no se debe confundirlas con las *redondillas*, que constan, es verdad, de versos redondillos, pero son puro producto artístico, estrofas de cuatro versos con rima alternante, sin líneas intermedias faltas de rima y con ésta pura (á diferencia de la asonancia artística). V. *Alcalá Galiano* en Depping, l. c., t. I, pág. LXIX y siguientes, y Schack, l. c., parte I.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

decasílabos *á la manera de los Lemosis* en estrofas artísticas *(decir en coplas)*. Enumera después algunos de los más famosos trovadores catalanes y valencianos, y en seguida prosigue: «Entre nosotros usóse primeramente el metro en asaz formas: así como el libro de Alejandre; los votos del Pavon; e aun el libro del Arcipreste de Hita. E aun de esta guisa escribió Pero Lopez de Ayala el viejo un libro que fizo de las maneras del Palacio, e llamaronle Rimos (es sabido que todos estos poemas están en estrofas alejandrinas de cuatro versos, y sólo las obras de Hita y de Ayala con algunas poesías puramente líricas en redondillas entremezcladas, que es lo que á lo sumo puede significar lo de «asaz formas»). E despues fallaron esta arte que mayor se llama, e el arte comun creo en los Reynos de Galicia e Portugal, donde non es de dubdar que el ejercicio destas sciencias mas que en ningunes otras regiones ni provincias de la España se acostumbró; en tanto grado, que no ha mucho tiempo cualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces, ó de la Estremadura, todas sus obras componían en lengua gallega ó portuguesa.» Aunque el marqués es natural que hable aquí de los poetas artísticos y cortesanos, de los de la España occidental, que entonces cantaban todavía por su mayor parte en el dialecto gallego, habían tomado precisamente estos, como he mostrado antes, sus formas de canciones de la *poesía popular indígena*. De estos datos altamente importantes y muy exactos que nos ofrece el marqués aparecen ser formas *indígenas* de la poesía española—excluyendo aquellos versos largos lemosines y los alejandrinos (versos franceses), introducidos igualmente de la poesía de los trovadores ó de los troveros—los *versos de arte común* (llamados también posteriormente *de arte real)*, esto es, los redondillos, y los *versos de arte mayor*, esto es, los redondillos de seis sílabas redoblados, la *única* forma *in-*

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

dígena de versos largos en español, la cual no se presenta jamás en poesías populares, inventada poco más ó menos hacia el final del siglo XIII por los poetas artísticos (1), y llamada por ellos, en oposición al «arte común» de la poesía popular, «arte mayor.»—Aún con más precisión se expresa acerca de esto Encina que vivió unos cincuenta años más tarde (*«Cancionero»*, Salamanca, 1509. *«Arte de poesía castellana»*, cap. 5. *«De la mensura y examinación de los pies y de las maneras de trobar»)*: «Hay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos ó coplas. El uno quando el pie consta de ocho sillabas ó su equivalencia que se llama arte real. El otro quando se compone de doze ó su equivalencia que se llama arte mayor.» Y en el cap. 7: «De los versos y coplas y de su diversidad», en que enumera las diferentes clases de estrofas y sus denominaciones, menciona expresamente las estrofas de romance entre las que pertenecen al arte real: «...y aun los romances suelen yr de quatro en quatro pies (versos): aunque no van en consonante, sino el segundo y el quarto pié, y aun los del tiempo viejo no van verdaderos consonantes, y todas estas cosas suelen ser de arte real; que el arte mayor es mas propia para cosas graves y arduas.»

Si se pudiera por lo tanto considerar á los redondillos octosílabos de los romances como la resolución ó fraccio-

(1) Sí, como es muy probable, los fragmentos del «Libro de las Querellas» y «del Tesoro» de Alfonso el Sabio son ilegítimos, se han de kallar los ejemplos más antiguos de versos de arte mayor que hasta hoy hayan sido dados á conocer en el «Conde Lucanor», en el Arcipreste de Hita (aunque comienzos completamente rudos, en las coplas 1019 á 1040), y ya más completamente formados en López de Ayala, en la «Danza general de los muertos» etc. En el siglo XV este género de verso es el predominante, sobre todo en los poemas mayores, como en las «Trescientas» de Juan de Mena, etc., pero se puso fuera de uso apenas se introdujo el endecasílabo. (V. Sarmiento *«Obras póstumas»* pág. 192 siguientes, y Amador de los Ríos, *«Estudios sobre los judíos de España»*, páginas 316-318.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

namiento de los versos largos primitivamente de diez y seis sílabas—medida tan inflexible y enorme, que, para no hablar de cantares populares, hubiera sido demasiado pesada aún para la epopeya de largo aliento (1)—se debería hallar en alguna parte huella de la aplicación y cultivo de estos versos largos como *tales* en la poesía artística y española (2), y no se habría tenido por necesario en los más largos poemas narrativos (como en los conocidos de Berceo, del rey Apolonio, de Alejandro, Fernán González, y en las obras épico-didácticas del Arcipreste de Hita y de Ayala) y hasta en los semi-populares semi-artísticos del Cid, servirse de los alejandrinos extranjeros, que jamás se habían aclimatado bien (3), que

(1) Casi como una parodia de esta suposición de los versos primitivamente largos nos suena lo que Damas Hinard, tan excelente conocedor por otra parte de la literatura española, dice de ellos, cuando de un modo por lo demás completamente consecuente hace nacer los romances de grandes poesías épicas: «Les premiers monuments de la poésie traditionale en Espagne furent sans doute des compositions considérables, des poèmes gigantesques (!)... Plus tard .. on les brisa, on les morcela, on en sépara les divers épisodes, qui devinrent autant de potits poèmes complets que l'on chanta isolés... De même pour la versification: composés d'abord dans un mètre lourd, grossier et d'une étendue excessive (!), on leur donna ensuite, en dédoublant ce vers immense (¡!), une allure plus leste et plus rapide» (Romancero español, tomo I, págs. 5 6). También Milá y Fontanals (l. c., p. 35 y p. 55 y 56) cree reconocer en la forma de los romances una formación de versos largos épicos, porque considera á aquellas como fragmentos de grandes epopeyas caballerescas. (V. «Primavera», páginas 75-78. En Alemania apenas necesita esta opinión ser contradicha.—Véase, por lo demás, lo que ha hecho muy bien observar acerca de esto recientemente Huber en su crítica de la «Primavera», en los *Götting. Anz*, 1857, cuaderno 43, págs. 421-422.)

(2) Ni una sola vez en Hita, que, como es sabido, se proponía como tarea propia presentar en sus obras todas las formas y combinaciones rítmicas artísticas conocidas (v. su «Prólogo»). Por esto dice Alcalá-Galiano (l. c., p. 73) con razón: «Por otro lado, siendo el verso octosílabo mitad de otro más largo, debería serlo de un verso de diez y seis sílabas. Ahora, pues, éstos no se encuentran ni en las composiciones más viejas.»

(3) Así es que el autor del «Apolonio» llama á su obra: «un romance

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

aun en su más grande cultivo, por ejemplo, en Hita y Ayala, llevan todavía las trazas de la desacomodada imitación de lo extraño, y que habían de volver á ser abandonados con el desarrollo de la poesía artística (así es que Ayala, por ejemplo, los llama ya «antiguo rimar» y «rudos»). Ya precisamente en el «Poema del Cid» (1) que tantas veces ha sido alegado en defensa de los versos largos, se ve muy claro, si se lo examina con toda exactitud y sin prejuicio alguno, las trazas de la ruda, trabajosa y desacomodada imitación de las *formas extrañas* y el estropeamiento de las propias. Que á pesar de toda la irregularidad y rudeza («sin ningunt orden, regla ni cuento»)

---

de nueva maestría», y el del «Alejandro»: «de graut maestría», diciendo de sí y de su arte:

Mester trago fremoso, non es de ioglaria,
Mester es sen peccado, ca es de clerecia.

(1) También concuerdo perfectamente con la perspicaz observación de Diez (en su crítica de la *«Crónica del Cid»* de Huber) de que el «Poema» por lo menos en el respecto formal *no* puede pasar como un modelo de la épica nacional, y conformo con él en esto precisamente porque no admito épica alguna en este sentido en España; y hasta deduzco de que él mismo se llame «cantar» y «gesta», siguiendo hasta en el nombre á modelos franceses, que ha de ser uno de aquellos «cantares de gesta de los juglares» citados en las crónicas. También Dozy, según he dicho, está de acuerdo con mis puntos de vista respecto á la falta de una epopeya nacional propiamente dicha entre los españoles, debido á sus circunstancias político sociales y á su carácter. Es más, dice, aludiendo á la mención de los «cantares de gesta» sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en la crónica alfonsina (págs. 640-641), con referencia á los poetas castellanos (digo castellanos, porque la influencia de los franceses sobre los poetas cortesanos gallegos y lemosines es indisputable): «Il est possible qu'ils aient *emprunté le nom et la chose aux Provençaux*». Pero al mismo tiempo, en apoyo de su anterior afirmación (pág. 616) en favor de ser indígenas los versos largos y de que en ellos se compusieron los romances, añade: «ce qui n'implique nullement qu'ils aient *aussi imité le système métrique* de ces derniers».—El Sr. Damas Hinard, en su hermosa edición del «Poema del Cid» (pág. 33 y sig.), ha expuesto con hechos llegando hasta los menores detalles, la prueba de que en el «Poema» se procuraba imitar las

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

se esforzaba por imitar la forma de las tiradas alejandrinas de las *chansons de geste*, lo ha aceptado también Diez, el más perspizcaz y docto conocedor de la rítmica románica (v. sus *Altromanische Sprachdenkmale*, Bonn, 1846, pág. 107); pero es significativo que la primera mitad de los versos largos, que de ordinario prepondera y es la más inexacta en el número de sílabas, á menudo tenga cadencia yámbica, mientras la segunda mitad la más importante á causa de la rima, tiene en su mayor parte una marcha *trocaica* y *seis* sílabas antes de la sílaba rimada, en que penetra así la forma nacional de los redondillos (1).

«Chansons de geste», y prueba no simplemente *a priori*, sacada de razones de analogía ó fundadas en la naturaleza de las cosas, de que si un pueblo no teniendo un género poético *ni pudiendo producirlo espontáneamente*, lo deriva de otro «en cuanto á la cosa y al nombre», procura seguramente y *ante todo* imitar y apropiarse la *forma extraña*. Mediante comparaciones con los más antiguos poemas provenzales y franceses ha probado cómo el modelo que se proponía el «Poema del Cid», el tipo fundamental de los versos largos, era el alejandrino de doce sílabas, *(a)* como en el castellano, lo mismo que en el francés, las salidas sordas bisílabas ó cesuras presentan la misma arbitrariedad en las elisiones y síncopes, etc., cómo, finalmente, se encuentra en las poesías *castellanas* subsiguientes (por ejemplo en las de Gonzalo de Berceo) formas *más artísticas* que corresponden al desarrollo de estas francesas.

Compárese además sobre la relación entre el elemento nacional y el extranjero en estos cantares de gesta españoles y especialmente en el «Poema del Cid», las finas y notables observaciones de Huber en la *Götting. Anz.*, 1857, cuaderno 43, págs. 419-421.

(1) Esto lo ha hecho también Tapia en su «Historia de la civilización española», Madrid, 1840, 8, tomo I, pág. 268 y sig., reuniendo muchos ejemplos de ello. y deduciendo que: «El hallarse en él tantos versos de ocho sílabas no hubo de ser efecto de pura casualidad, sino de intercalación hecha de propósito, tomándolos de las canciones populares». Lo cual ha sido corroborado de nuevo por el docto marqués de Pidal (en la introducción al «Cancionero de Baena», pág. 25): «En el *Poema del Cid*, aunque con las imperfecciones de los primeros ensayos, se descubre muchas veces la versificación que prevaleció más adelante en esta clase de composiciones; y muchos trozos de él están escritos en el *verso asonantado de los romances.*»

(a) *Catorce*, según nuestra cuenta

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Todavía más patente se muestra esta relación en el otro poema del Cid, editado la primera vez por el señor profesor Michel, ó mejor dicho, en la «Crónica del Cid» semi-rítmica semi-prosaica, citada ahora de ordinario con el nombre de «Crónica rimada del Cid». Considero este monumento, sumamente notable en más de un respecto, como una Crónica del Cid que ha acogido en sí un más antiguo poema del Cid, compuesto á lo sumo medio siglo más tarde; como sucedió á la «Crónica general» ó crónica en prosa del Cid con el «Poema». Pues, aparte de la entrada en prosa hay muchos pasajes, y en particular los genealógicos, que manifiestamente no son rítmicos del todo (como las líneas 235 hasta 248, que están también sin rima; igualmente las líneas 312-315, una explicación intercalada por el cronista) á pesar de todo lo que se quiera poner á cuenta del manuscrito echado á perder de más de un modo. Pero la mayor parte contiene en general un poema casi completamente sin alteración, formado de igual manera sobre el patrón de las *chansons de geste*, pero también basado sobre romances, semi-artístico, semi-popular, que construyó la forma extraña sobre elementos indígenas, y que no es ni puro producto de la poesía popular ni tampoco de la poesía de los juglares, sino más bien de un refundidor *(diasquevasta);* pero el cual desde los romances cuales no quería aprovechar más que en los asuntos en la todavía ruda imitación de la forma extraña, fué llevado involuntariamente á la unión asinartética de la misma con la típica nacional de los cantos populares. De aquí que junto á alejandrinos formados ya del todo (por ejemplo, verso 449, 451, 461 hasta 462, 494, 500, 502 505, etc.), contiene en su mayor parte versos largos, que tienen aún en la primera parte, que es la predominante cadencia yámbica, aunque en la segunda trocaica (1). En muchos pasajes, y precisamente

(1) La mayor parte de las líneas todavía efectivamente rítmicas tie-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

en los que por su colorido poético parecen proceder inmediatamente de cantos populares (1), se puede sin grande extorsión resolver de nuevo los versos largos en los redondillos normales (v. gr., versos 305 á 311, y 316 á 357.) Tienen en tales pasajes los versos largos entonación ó acorde sordo (como es natural muchas veces con sílabas secundarias átonas), mientras la parte restante de la *Crónica Rimada* tiene una asonancia que suena aún muy rudamente (sobre *a-o*) y hasta el lenguaje parece ser en aquellos pasajes más antiguo. Por lo demás, la división de las líneas, aun en los pasajes manifiestamente rítmicos, se ha hecho muy difícil, en parte por culpa del cronista que la transcribió y en parte por los copistas torpes; pero si bien no siempre se han de poner á esta cuenta las asonancias que se presentan á menudo en el medio de las líneas, tampoco parece que se las puede considerar más que como un fenómeno meramente casual, sin que puedan justificar la conclusión de una «asonancia consecutiva», que primitivamente tuviesen los hemistiquios. (V. la Introducción de Huber á la Crónica del Cid, pág. CXLVIII). No más que en el «Poema» dan las alteraciones de la asonancia, ni siquiera los párrafos marcados aquí en el manuscrito con una mayúscula, punto de apoyo para una división regular en tiradas (trovas) ó aunque sea en cantos (cantares) puesto que no conforman con las pausas de sen-

nen *doce ó diez y seis* sílabas, redoblamiento, pues, de los redondillos indígenas, mientras el alejandrino de los españoles que, como es sabido determinan su medida por las palabras *llanas*, debe tener como metro normal *catorce* sílabas (ó su equivalente en agudos y esdrújulos, es decir, de 12 á 16 sílabas. Comp. Sarmiento, *Obras póstumas*, páginas 167, 189 y siguientes).

(1) En general, esta crónica rimada es tomada en conjunto mucho menos poética y más ruda que el «Poema del Cid», pero en más de una cosa está más cerca del sentido popular, como, por ejemplo, en la exposición de las relaciones del Cid el con rey Fernando, que no es propiamente más que su protegido.—Comp. Dozy, l. c., páginas 623-637; 664-671; y 684-687.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tido y de relato. Por el contrario, se puede más bien decir que reina también aquí el capricho más tosco, pudiéndose á lo sumo inducir en nuestra crónica rimada las inserciones menos trabajadas, partes (romances) sacadas inmediatamente de cantos populares, encajadas en las restantes ya del todo arregladas y procedentes de otros orígenes (leyendas, crónicas latinas), y todo esto inducido de la relación ya notada que los pasajes de rima sorda guardan respecto á lo demás de la narración, penetrada toda ella por una asonancia predominante en *a-o* (1).

Así es cómo se redujo á estos dos rudos y desgraciados ensayos la introducción de la forma extraña de *chansons de geste* y de los versos largos épicos en la poesía española, donde ni podía desenvolverse una tal forma legítima-

(1) Esta, excluyendo algunas líneas aisladas sin rima ó enlaces que se limitan tan sólo á un pareado, está interrumpida por los siguientes pasajes, v. 69 85 en *a;* 103 á 109, en *a*; 300 á 304, en *o* (aquí con el cambio de asonancia empieza una nueva sección, aunque por el sentido la última línea precedente pertenece á ella; 305-311 (á esto sigue el ya notado pasaje en prosa) y 316-357, en *a;* 372-397, en *a* (con el 398 empieza una nueva sec ción que vuelve á tomar la asonancia en *a-o*; pero en cuanto al sentido sólo pueden separarse ambas secciones por una coma); 758-798, en *o;* 895-902, en *a;* y 1.094 hasta 1.097 en *a*. También Dozy cree que se han conservado ahí *dos romances* y una *canción guerrera*, precisamente en los mismos pasajes aquí señalados; verso 301 sig.; 372 sig.; y 758 sig.—Durán (Rom. gen., 2.ª ed., tomo I, pág. 485) dice muy bien de la forma de la «Crónica rimada»: «Este poema... debe presumirse obra de un juglar (?) que con *pretensiones de poeta artístico* reduce á versos largos, de forma *francesa*, los *redondillos* de nuestra nacional.»—Esta base nacional, á saber, la indígena de los *versos de romances* rota, de un modo tan fácil de ver, por los esfuerzos para imitar la forma extraña, la ha puesto de relieve también el marqués de Pidal (l. c., p. XXVI): «La *Crónica rimada del Cid* es casi *toda un romance de ocho sílabas* imperfecto; y sin grande esfuerzo se pudiera escribir una gran parte de ella en esta forma, con muy pequeñas variaciones.» De este restablecimiento de la forma de romances da muchos ejemplos y muy patentes.—Así es como críticos nacionales, que tienen ciertamente acerca de esto el más fino sentido, han corroborado tanto lo extraño de los versos largos como la involuntaria penetración del rimo fundamental indígena en estos dos poemas del Cid, únicas en (cierto modo) epopeyas nacionales de los españoles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mente épica por la ya citada falta de un fundamento de asunto y de la razón de ser por éste condicionada, ni podía llegar á ser popular por adopción, mientras que allende los Pirineos, en la poesía artística popular del francés meridional y septentrional, se verificaban estas condiciones, y por lo tanto, se desenvolvía autóctonamente y se desplegaba duradera y rica (1). Las estrofas alejandrinas de cuatro versos que se formaron siguiendo á las prosas eclesiásticas latinas y á los *dits* franceses, son poemas artísticos épico-didácticos de los españoles, de los siglos XIII y XIV, destinados á ser recitados y leídos, pero que jamás fueron, de seguro, populares, ni se emplearon en los *cantares dc los juglares*, destinados al canto y la recitación. Así, por ejemplo, el poeta del «Alejandro» que se envanece de su erudición *(clerecía)*, y levanta su arte por sobre la «joglaría» dice de estas estrofas alejandrinas de cuatro versos monórrimos, en que está compuesta su obra:

Fablar curso rimado por la quaderna vía
A sillabas cuntadas, ca es grant maestría.
Qui oirlo quisier a todo mio creer
Avrá de mi solás, en cabo grant placer,
Prendrá bonas gestas que sepa retraer,
....
Quiero leer un libro de un Rey noble pagano
....
Terné, se lo compriere, que soe bon escribano.

(1) Diez ha puesto en claro con sus acostumbradas perspicacia y profundidad lo primitivo de la forma épica y la espontaneidad de los versos largos épicos en su notable escrito: *Altromanische Sprachdenkmale berichtigt und erklärt, nebst einer Abhandlung über den epischen Vers* (Bona, 1846, 8), probándolo hasta la evidencia. Además, cree que el verso de diez sílabas, que falta casi por completo en la poesía castellana ó propiamente dicha española, es sin duda alguna el más antiguo y popular metro épico, y el alejandrino no más que una formación posterior y más artística, salida de aquél (págs. 129-130). Véase Simrock *Die Nibelungenstrophe und ihr Ursprung*. (Bonn, 1858, 8, págs. 99-100.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Estas razones estrínsecas é intrínsecas, este desarollo pragmático de la poesía romancesca y hasta los expresos testimonios de los escritores de arte y los poetas españoles, justifican nuestra suposición de que, ni los romances pudieron haber sido compuestos primitivamente en versos largos, ni puede considerarse la forma de los redondillos, conocida más tarde, como una resolución de la de aquéllos, sino que precisamente estos redondillos son la forma primera y fundamental de las canciones populares españolas, y por lo tanto el metro indígena español en general, y que sólo los redondillos octosílabos fueron ya primitivamente y han seguido siendo la medida de las canciones populares lírico-épicas de los españoles ó de los romances épicos propiamente tales (la medida de los puramente líricos, *romances cortos,* son los redondillos de seis sílabas, que aparecen ya muy temprano, v. gr., en las *serranicas* del Arcipreste de Hita). Después de tantos testimonios sobre ello sería completamente superfluo probar aún más la antigüedad y popularidad de este metro en general, sobre todo en los idiomas románicos, y entre estos más especialmente en el español (1), tanto más

---

(1) Comp. *Ueber die Lais,* pág. 166 y siguientes. Huber *Latein. Abhandl,* pág. 14; todos los críticos españoles desde Argote de Molina hasta Durán. (Este último dice, l. c., t. I., pág. LIV: «Entre las combinaciones métricas anteriores al siglo XVI que se encuentran en la poesía castellana, ninguna es más fácil, natural y acomodada al carácter de la lengua y al género narrativo, que la del romance común octosílabo... Además, el ritmo monótono del romance parece indica y provoca el canto que se le ha aplicado, tan propio á las danzas pausadas del país donde nació [Asturias], que aún conserva él solo inalterable entre las variaciones infinitas que experimentan cada día las demás canciones del pueblo fundadas en combinaciones métricas más artificiosas». Y pág. XL: «La medida del verso *redondillo ú octosílabo es la primera que debieron* encontrar nuestros versificadores inartificiosos, porque nace *más fácilmente que otra* de la construcción é índole armónica de nuestra lengua y de la rotundidad de sus períodos.») V. también Pidal, l. c., págs. XXV y XXVI: «Los juglares y cantares pupures adoptaron casi *exclusivamente* el verso fácil y sencillo de *ocho sílabas*», etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cuanto que un perito como Diez, ha tratado con su acostumbrada maestría del verso octosílabo lírico y épico de la poesía románica medio-eval, dejando al épico en su derecho (*Altromanische Sprachdenkmale*, pág. 108 y siguientes, 116-117, 121, 131-132).

Si ha sido ésta, como apenas puede ponerse en duda, la medida primitiva de los romances, se nos vuelve ahora á presentar otra dificultad, el enlace de rima ó asonancia que se aparta de la forma típica de la poesía popular, enlace de versos alterados con versos intermediarios libres, forma de rima que ni puede ser originaria ni ha podido surgir del mero principio de la poesía popular sin influencia heterogénea. Huber, en sus dos ya citados ensayos, ha adquirido el mérito de haber intentado explicar esta enormidad, que ha llegado á serlo desde el momento en que habiéndose investigado con toda exactitud las formas primitivas de toda poesía popular y habiéndose abstraído algunas notas capitales, no se han podido aplicar estas notas á la de los españoles ni aun hasta los tiempos más modernos (1). La opinión de Huber es que los romances fue-

(1) En tiempos muy recientes han intentado algunos, independientemente de estas notas típicas de la poesía popular en su enlace de rima, explicar la forma romancesca como un desenvolvimiento espontáneo. Así es como los Sres. Ad. Helfferich y G. de Clermont (*Aperçu de l'hist. des langues néolatines en Espagne*. Madrid, 1857, 8, pág. 39 sig.), han abierto el camino fisiológico, intentando explicar la formación de los versos por el proceso respiratorio: «Entre une aspiration et une aspiration normales, on pourra toujours, en parlant naturellement, prononcer huyt *syllabes*... On *a accouplé deux vers de huyt syllabes*, le premier produisant une élévation de la voix, en même temps, que les poumons se dilatent, le second un abaissement, en même temps qu'ils se contractent, et ces deux vers qui, quant au fond et quant à la forme, n'en *font qu'un*, ne peuvent pas plus être séparés, que la double pulsation du coeur.» Ven en él el tipo fundamental de *todo* metro épico de la esloca, del verso de los Nibelungos, de los alejandrinos, del hexámetro, diciendo de este último en particular: «cer vers n'est autre chose que l'accouplement de deux vers de huit syllabes». Y deducen de ahí que: «celui qui voudrait attribuer à la forme mé-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ron compuestos primitivamente en redondillos octosílabos y en tiradas unidas inmediatamente por la rima (tiradas monarrimas, «asonancias consecutivas») de que

trique du néo. latin qui s'était developpé en *Espagne* une autre source que l'*hexamètre* ou le *distique latin*, se mettrait en contradiction avec toute la marche historique qu'a suivie la civilisation moderne». Añaden que la poesía eclesiástica latina, acomodada y modificada, que la forma artísticamente cultivada del hexámetro (la forme compliquée) jamás fué propiamente nacionalizada entre los pueblos de lengua latina: «ainsi les voyelles pleines furent adoucies d'abord par l'assonance, ensuite par la rime, et, en ajoutant à un premier vers double un second, comme dans le distique on forma une *strophe de quatre vers*: *verso redondillo* (se le debe también llamar «cuarteta ó redondilla»). Pero á pesar de todo concluyen que: «Il n'en fallait pas plus, selon nous, por faire naître de *ces poésies latines la romance proprement dite*, et nous ne croyons pas que les Espagnols aient emprunté l'Alexandrin aux Français». Sin meterme en el algo sutil proceso respiratorio, contra el cual sólo he de hacer notar que precisamente en las naciones románicas que han producido espontáneamente un verso épico el *primitivo* era *decasílabo*, dividido en *dos* mitades *desiguales* por la censura, y que de aquí se desenvolvió el alejandrino; sin traer á cuento la eficacia y mediación de la poesía eclesiástico-latina, sobre lo cual he de hablar pronto, me contento para lo concerniente á la estimación de esta tantas veces intentada derivación del verso de romance y del alejandrino, del hexámetro y del pentámetro con remitir al lector á lo que ha dicho sobre ello un maestro en esta disciplina, Diez, *Altromanische Sprachdenkmale*, pág. 126-129, y más por extenso lo ha tratado su digno discípulo Augusto Fuchs, *Die romanische Sprachen in ihrem Verhältnisse zum Latein*. Halle, 1849, 8.

Finalmente, por lo que hace á la afirmación de que los españoles no hubieran derivado los alejandrinos de los franceses, contéstenla los españoles mismos, que ya desde antiguo llamaron á esos versos «versos franceses», así como la notable demostración, basada en hechos y ya arriba citada, que hizo Damas Hinard de la imitación del metro francés en el *Poema del Cid* y de su correspondiente desarrollo histórico entre los españoles, hasta llegar á versos alejandrinos. Es más aún; los mismos autores dicen en otro de sus pasajes en que hablan de la influencia de la poesía francesa sobre la *castellana* (pág. 12) que: «ils (les Troubadours) transplantèrent sur le sol de l'Espagne, avec leurs sujets favoris, *leurs vers et leur mètre*». Por su parte, mi docto crítico y amigo, el Sr. Duméril, ha intentado poner en claro de otra manera el origen de la forma romancesca en la *Revue Germanique* (págs. 199-201), explicación que voy á insertar aquí con sus mismas palabras, puesto que me parece muy ingeniosa, aunque demasiado complicada: «Les premiers vers étaient ainsi, selon toute

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cita como formas análogas las antiguas francesas de la *Chanson du Roi Gorduond* y del *Fabliau* de *Aucasin de Nicolette* (1), hallándose huellas de esta forma origina-

apparence, composés d'un petit nombre de pieds qui se reproduisaient successivement sans différence choquante, et des syllabes accentuées, sur lesquelles la voix s'appesantissait davantage, en accusaient la fin. Peut-être cependant le chant ecclésiastique, la psalmodie des prières dont la versification n'était pas métrique, apprit elle dès l'origine à allonger les vers sans en trop briser la cadence, en y introduisant aussi une espèce de parallélisme. Mais avec le temps, un rhythme si vague ne suffit plus; on rendit plus sensible la liaison des syllabes qui en terminaient les deux principales périodes par le rapport de leurs voyelles. Cette consonnance si défectueuse, qui nous semble disparaître sous la pression des consonans, était pour les Espagnols une source abondante d'harmonie, et, comme ils le disaient eux-mêmes, la musique *(asonar)* du vers. Puis enfin l'oreille devint encore plus difficile, plus exigéante, on ne s'accorda plus tant de licences dans la numération des syllabes, et pour en mieux faire ressortir la symétrie on subdivisa chaque hémistiche en deux parties secondaires: l'emphase avec la quelle on appuyait sur les syllabes qui jouaient un rôle déterminant dans la mesure avait dejà devancé et nécessité la règle. L'élément de la versification des romances n'est donc *ni le vers de huit syllabes, ni*, ainsi que l'ont prétendu quelques critiques modernes, *le distique*, ni selon une ancienne opinion qui se rapproche beaucoup plus de la vérité, le quatrain; mais un *verset* (estrofa), de *quatre pieds* (versos), *divisé en deux hémistiches* (semi-estrofas) *qui riment intérieurment* comme les vers léonins. Le dernier mot de cette forme de versification, sa perfection artistique, c'est *le quatrain monorime* à syllabes rigoureusement comptées, qui se retrouve si souvent dans la poésie savante du XIII et XIV siècles (las estrofas alejandrinas monorrimas de cuatro versos).» De este modo, si es que he comprendido bien esta teoría, el «elemento» propio de la forma romancesca sería un período de 32 sílabas consistente en dos versos largos de 16 sílabas unidos por rima interna, que se dividieron en semiversos de 8 sílabas por pausa media (cesura sin rima), dando después los tales períodos, construidos según la analogía del paralelismo de las estrofas de los salmos, el tipo de la estrofa de romance y el prototipo de la cuarteta alejandrina.—Me parece esta teoría, como ya he dicho, demasiado artificiosa y complicada para una explicación genética de la forma *lírico* épica de las *canciones populares*.—Por lo demás, toda esta hipótesis deja sin explicación alguna la forma de las tiradas monorrimas de los romances, que se desarrolló más tarde.

(1) Véase lo que objeta Diez en la citada crítica, en contra de la analogía de estos dos ejemplos, y sus *Altromanische Sprachdenkmale*, páginas 111 y 132. En todo caso, hubiera sido un ejemplo acomodado para eso la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ria en el romance del Cid: «Tres cortes armara el rey» (del «Cancionero de romances»). (V. Diez, l. c., 429-431.) El cambio de esta forma primitiva en la conocida de los romances, lo atribuye á la influencia de la poesía juglaresca, que buscó una forma prolongada en los versos largos alejandrinos por la fusión de los romances populares en grandes conjuntos ó pequeñas epopeyas (tarea análoga á la de los ràpsodas con los cantos de los aedos); pero como esta desgraciada imitación de los alejandrinos extranjeros no podía hacerse popular—en prueba de lo cual cita precisamente el «Poema del Cid» como el único ensayo impopular que ha quedado—volvieron los juglares al ritmo popular de los redondillos, y para hacerlo semejante á los versos largos bipartidos, unieron dos versos redondillos quitando al primero su rima para darle así el aspecto de un hemistiquio separado del segundo nada más que por la cesura, de esta manera hicieron semejantes los romances enlazados á las tiradas monorrimas de versos largos de las *Chansons de geste*.

Entre estos romances transformados y fundidos por la influencia de la poesía eclesiástica y (más próximamente) de la épica francesa, hay que buscar los «cantares de los juglares» que citan las crónicas como invenciones mentirosas, diferenciándose estos «cantares» ó «romances juglarescos» por su extensión y su forma de los primitivos propiamente populares, y pudiéndose acaso considerar como ejemplos y restos de tales romances de juglares ó

---

leyenda de Santa Fides de Agen, que invoca expresamente la tradición española *(razon espanesca)* y el testimonio de gascones y aragoneses (copla 2), la cual tiene cadencia yámbica y denuncia su formación artística por la rima resonante de la primera estrofa, y que muestra el modo francés de exposicion: *Qui ben la diz alei francesca.*—¿No se podría citar en pro de la opinión de Huber el fragmento provenzal de una novela de Alejandro, recientemente hallado y editado por P. Heyse, el cual está en tiradas monorrimas de versos octosílabos y cortos?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«cantares de gesta» españoles los más largos de Carlo-Magno y sus doce pares conservados en las más antiguas colecciones; pero por otra parte estuvieron en la oposición más decisiva á las poesías en estrofas alejandrinas por haberse vuelto á adoptar los redondillos, sellados con toda determinación, aunque modificados por los alejandrinos en su rima de la manera que queda explicada. Estas parejas de redondillos que acaso pasaban efectivamente en la poesía juglaresca como sustitución de los versos largos, pasaron á la poesía propiamente popular con su modo de rima, el cual era muy á propósito, después de todo, para narraciones largas; han tenido en ésta siempre su valor originario, esto es, el de versos *cortos* pero *enteros;* habiéndose así desarrollado la forma de los romances actuales, que el Sr. Huber llama «redondillos secundarios» para diferenciarlos de los «primitivos», en lo esencial del primitivo ritmo fundamental popular, pero con la modificación debida al tránsito por una forma extraña, y á lo menos respecto á los españoles artística, teniendo por lo mismo la nota de una forma salida del principio de la poesía popular pero transformada por una influencia heterogénea artística (1).

(1) El conde de Circourt *(Nouv. Rev. encyclop.*, 1847, núm. 9, páginas 40-42), ha matizado esta opinión aún más decisivamente, acompañándola con algunas notables observaciones. Dice de los productos de los juglares: «Elles *n'émanaient pas du peuple,* mais elles *s'inspiraient de lui,* et par là les jongleurs se distinguèrent des clercs, leurs compositions des chansons de geste espagnoles. D'un autre côtè, s'ils obéissaient en partie à l'instinct populaire, et s'ils prenaient quelques leçons à une école moins étrangère au genie espagnol que l'école des trouvères, à celles des troubadours lémosins, les jongleurs n'échappèrent pas à l'influence française qui, dèpuis Alphonse VI, était devenue si puissante en Castille pour tout ce qui rentre dans le domaine intellectuel. *Les chansons de geste étaient aussi leurs modèles,* mais seulement ils ne s'astreignaient pas à les imiter exactement; ils les modifiaient suivant leurs besoins, montrant en cela plus de tact et de talent que les clercs. *Les poésies des jongleurs sont donc le trait d'union entre les poésies populaires* (nous entendons par là l'œuvre du peu-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Este intento de explicación me parece muy plausible —y no se puede esperar más de tal proceso morfológico, donde los resultados han de deducirse tan sólo de causas genéticas—y me parece plausible sobre todo si se piensa que la «Crónica general» alfonsina, precisamente en el lugar en que habla de la excursión de Carlomagno á España, es donde menciona los «cantares de los juglares (en la edición de Valladolid, 1604, en folio, parte tercera, fo-

---

ple lui-même) *et les poésies des clercs ou des troubadours;* elles participent des unes et des autres, tant pour le fond que pour la forme. Dans notre opinion même, il ne nous reste rien de la poésie populaire qui n'ait passé par les mains des jongleurs» (esto podría limitarlo en cierta medida, es á saber, respecto á los romances de guerras con los moros, *romances fronterizos*, y también varios de los romances cortos amatorios lírico-dramáticos que llevan todavía el sello de la concepción inmediata.—V. sobre la posición de los juglares en la producción de los romances, la aguda explicación de Huber en los *Götting. Anz.*, 1857, cuaderno 43, págs. 426 á 430).—Sigue el conde de Circourt el ya mencionado desenvolvimiento de la forma de romance por el influjo de los juglares y la diferencia en dos períodos, á saber, la transformación capital y completa en el enlace de rima, ó sea la desviación de lo puramente popular verificada desde fines del siglo XIII (por lo menos demostrable desde las Cantigas de Alfonso X): «De cette époque date le mode *secondaire* des romances, qui diffère du mode primitif uniquement par la suppression de la rime aux vers impairs, ou aux hémistiches». Entre los más antiguos romances se hallan muchos que han conservado huellas bastante reconocibles de esta transformación secundaria aun cuando más ó menos modificados por el proceso del *segundo* período, que llama el conde de Circourt *le mode tertiaire*: «Les jongleurs avaient appris par les Catalans à connaître l'assonnance. Ils contribuèrent pour leurs part à l'introduction de cette espèce de rime, qui leur était commode pour leurs tirades, car ils *proscrivirent la strophe*, et ils devaient la proscrire, tant afin de suivre leurs modèles, les chansons de geste françaises, que pour obéir aux necessités de leur genre semi-épique; mais ils se servaient indifférement de la rime consonnante. et de la rime assonnante. C'est à eux que l'on doit le *mode tertiaire*. Celui-ci est *caractérisé par les tirades monorimes*... La plupart des romances réputés anciens appartiennent au mode tertiaire, et ne son autre chose que des romances du mode secondaire remaniés par les jongleurs... Si l'on ne veut pas les attribuer aux jongleurs, ils y aurait seulement à en induire que, dès le milieu du XIV siècle, le peuple ne composait plus que dans ce mode et abandonnait le mode secondaire, comme plus difficile, aux poëtes letrés».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lios 30 b, 33 b, 34, 45 b) y que entre los romances que han llegado hasta nosotros, los que más se caracterizan como tales romances juglarescos por la antigüedad del lenguaje y la rima, la extensión y el tono épicos, son los que tratan de Carlomagno y de sus Doce Pares, diferenciándose de los restantes romances populares lírico-épicos; precisamente en su mayor parte estas leyendas fueron ocasionadas por la fusión de las formas indígenas con las extranjeras. Pues en parte estas leyendas—que no pertenecen al suelo español por su origen y formación, sino que fueron á él transplantadas y aclimatadas en él—fueron comunicadas á los juglares españoles por sus vecinos y compañeros de arte los *joglars* lemosines y catalanes, porque de quienes aprendieron seguramente con los asuntos también las formas de la épica francesa; en parte enlazaron con ellas las tradiciones locales conservadas en los cantos populares indígenas, como los vascos de Roncesvalles (1), los navarros de Bernardo del Carpio (2), que hacían que pesara tanto más su influencia cuanto que estos ritmos indígenas fundidos íntimamente con las danzas y melodías nacionales, eran los más corrientes para el oído del pueblo y la boca de los cantores, de tal modo, que no dejaron que prosperaran fácilmente los extranjeros. Así podía haberse efectuado tanto en el respecto formal como en el material una fusión de lo extranjero con lo indígena, de lo popular con lo artístico, en cuanto los juglares intentaban imitar en sus romances largos á modo de epopeyas los legítimos versos largos épicos y las tiradas de estos que se acomodaban á aquellos y habían sido conocidos por las *chansons de geste;*

(1) Esta hipótesis es de todo punto gratuita. Precisamente en la poesía catalana de la Edad Media falta todo elemento épico.—(M. M. y P.)

(2) El único que se cita es conocidamente apócrifo, y nadie sostiene ya su autenticidad. Tampoco hay prueba alguna de la existencia de cantos navarros sobre Bernardo ni sobre ningún otro personaje épico —(M. M. y M.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pero en vez de los versos largos—que no existían en la poesía popular indígena, y en la artística tan sólo los alejandrinos, incantables en melodías españolas, y que siempre sonaron de un modo extraño (1)—se mantuvieron en los redondillos imprescindibles al pueblo para quien se había destinado su exposición, y no hicieron más que unirse por parejas con el ya citado modo de rima (2) para hacerse semejantes á los versos largos bipartidos.

---

(1) He mostrado más arriba cómo ni aun los poetas artísticos consiguieron que se adoptara el alejandrino, y cómo sintiendo su extrañeza invencible (v. Diez *Altrom. Sprachdenkin*, páginas 107-108), cuando necesitaron un metro más largo para sus poemas alegórico-didácticos, recurrieron á otro expediente semejante al de los juglares, es á saber, al redoblamiento de un metro indígena popular, los *redondillos de arte mayor*. (Esta manera como nacieron se muestra muy claramente en los rudos comienzos de estos dobles redondillos en Hita, coplas 1023 á 1040, donde todavía están marcados con rima media, expresando muy claro este proceso de redoblamiento de los redondillos ó *versos de arte común*. Alfonso de Baena en su «Cancionero» núm. 37, en que dice de sus poemas en *versos de arte mayor* ó de doce sílabas, que los hizo «por arte común doblada». No es más que un capricho erudito el de Amador de los Ríos en sus «Estudios sobre los Judíos de España», páginas 352-353 al querer derivar los *versos de arte mayor* del hebreo nada menos.) Los versos de arte mayor tenían que debilitarse de nuevo en endecasílabos, los cuales, indígenas largo tiempo hacía en el dominio lingüístico provenzal lemosino como versos de diez sílabas, penetraron en la poesía artística castellana por primera vez, y como novedad con las formas italianas y después de grande resistencia, habiendo sido su campeón Castillejo. En la poesía popular española no pudo jamás disputarse la preminencia exclusiva á los redondillos.

(2) Así Ayala, en su «Rimado de Palacio», cuyas partes épicas y didácticas están compuestas en cuartetas alejandrinas ó en octavas de *arte mayor*, compuso los poemas líricos que van añadidos á ellas en redondillos dobles de seis á ocho sílabas con rima media y final alternativa, diciendo respecto á este enlace por parejas:

> Della (de la Virgen María) fise yo algunos cantares
> De grueso estilo..................
> Que con versetes compuestos á pares,
> Materia ruda non lo tachares.

Los «Cantares» que siguen á esto están escritos en el manuscrito en

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Pues no creo, como parece suponer Huber, que fueron empleados efectivamente los alejandrinos en la poesía juglaresca (1) destinada al canto, sino que desde un principio obligados por las tradicionales melodías, se sirvieron de ellos como el ya citado sustitutivo de los versos largos. En dos canciones populares de la más antigua poesía trovadoresca, arraigada aún del todo en la popular, canciones las dos del conde Guillermo de Poitiers se halla un verso largo que corresponde exactamente á estos dobles redondillos, y hasta con cadencia trocaica y rima final sorda (forma estrofas de tres versos con dos versos endecasílabos precedentes, «dominando en toda la canción una misma rima». V. Diez, *Altrom Speachdenkm*, página 123), que nació probablemente por el mismo proceso de dos versos cortos de los cantares populares, ó que más bien hay que considerarlo como un doble verso; puesto que apenas podía nacer como *verso entero* en la *lírica* un metro que predominaba tanto sobre ambas clases de versos largos épicos (2). El mismo Diez halla (l. c., páginas

---

versos largos. (V. la traducción española de Bouterwek, páginas 151-152 y las mismas poesías resueltas en redondillos en Böhl de Faber, «Floresta», tomo I, pág. 2, números 3 y 4.) Si se suprime la rima media se obtienen las estrofas usuales de romance.

(1) No cuento en la poesía juglaresca los dos poemas del Cid, pudiendo dudarse en general que fueran destinados en efecto al canto. Dicho se está, por lo demás, que los juglares, no sólo «decían y cantaban» en los cantares, sino que también, sobre todo en tiempos más recientes, decían simplemente y hasta leían, sea sus propios relatos (fablas) sea los *romances*, *cuentos rimados*, *ditados* que les comunicaban los poetas artísticos (clérigos) y las leyendas (así se dice en la «Cronica general», 3.ª parte, folio 33, b: «E agora sabed los que esta estoria oydes, que maguer que los juglares cantan en sus cantares, e dizen en sus fablas», etc.: v. también el epílogo de los dos romances juglarescos de Justiniano y Floriseo en la colección de Praga, págs. 95-96 y 107-108). En tales poesías, destinadas meramente á la recitación y la lectura, podían conservarse las cuartetas alejandrinas, que habían aprendido por sus propios poetas artísticos.

(2) Los versos endecasílabos de estas canciones son, según la métrica española, de doce sílabas, como se deduce de los que tienen cesura feme-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

123 y 127) estos redondillos dobles muy semejantes á los tetrámetros de los latinos acentuados popularmente, al *trochaicus*, *octonarius*, si son *llanos*, al *septenarius* ó *quadratus* si *agudos*. Los españoles eran además entre todos los demás provinciales románicos los que mejor y más fácilmente podían conservar é imitar estos ritmos populares romanos merced á su acento tónico. Ahora bien; el tetrámetro mismo no es otra cosa que un redoblamiento de su ritmo fundamental, el dímetro ó cuaternario, de los sencillos *versos de redondilla mayor*, que según el principio estrófico de los nuevos idiomas, tenían que volver á resolverse en sus elementos primordiales. (V. Mutzl *Ueber die accentuirerende Rhythmik in neueren Spraachen*. Landshut, 1835, 4, pág. 17 y 19.)

Así es que la poesía acentuada latina de la Edad Media, sobre todo la eclesiástico-popular, podía restablecer tales versos dobles sacándolos de estos ritmos populares, si, como le gustaba, quería hacerlos semejantes á los tetrámetros de los romanos, y para disfrazar hasta cierto punto esta síntesis y dar á estos versos largos el aspecto de enteros, los hacía de ordinario catalécticos, lo cual era tanto más factible cuanto que mantuvo en su mayor parte las rimas sordas de las canciones populares al aceptar la rima como un elemento esencial de su propia rítmica (1). De ordinario

---

nina ó llana y rima final masculina ó aguda. Nacieron de los *versos de redondilla mayor con pie quebrado* de los cantos populares, en los que aun en francés (v. el mismo, pág. 125 las *canzone* de Gace) se fraccionaron de nuevo en estrofas con rima media.

(1) Du Méril, *Poésies populaires latines*, París, 1843, 8, pág. 133, hace notar lo siguiente: «Pour empêcher les vers trochaïques d'être divisés en deux parties égales, les anciens poëtes, ainsi que nous l'avons dejà dit (p. 90) n'en faisaient jamais d'acatalectiques, et les critiques, trompés (!) par une pause que la négligence et la corruption de la quantité rendirent de plus en plus importante, y virent deux vers distincts et réunis à des lois différentes.» «Currit autem (metrum trochaicum tetrametrum) alternis versibus ita ut prior habeat pedes quatuor, posterior tres et syllabam

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

unió estos versos largos ó dobles estrofas en monórrimos de cuatro versos (1); pero tampoco faltan ejemplos y alguno de ellos muy antiguos, y sobre todo cercanos á los españoles, que unen en tiradas los redondillos dobles imitados de los tetrámetros, tiradas que tienen todas una misma rima. Un ejemplo altamente notable de esto nos ofrece en realidad el salmo de San Agustín contra los donatistas, citado por Huber (introducción á la Crónica del Cid, pág. 36; —véase respecto á él las muy juiciosas observaciones de Diez en la ya citada crítica); pues este salmo fué compuesto con la intención, en él mismo expresamente mencionada, de que fuera cantado al pueblo y en parte por éste mismo, escogiéndose por tanto un ritmo totalmente popular, el dímetro trocaico tan hondamente impreso en el oído de aquel, ó sea los redondillos octosílabos, versos que según la manera y probablemente según la melodía de las prosas eclesiásticas, redobló en versos largos en aquellas partes que debían ser cantadas ante el pueblo, uniendo todos estos por una sola rima, mientras, por el contrario, el estribillo que había de cantar también el pueblo (hipopsalma) es un verso largo *leonino* rimado, esto es, *una pareja de redondillos unidos inmediatamente por la rima.* (V. *Ueber die Lais*, pág. 184.)

En estos ejemplos (2) precisamente veo yo, lo mismo

(esto es, seis sílabas antes de la de la rima, exactamente los redondillos dobles españoles con *llanos* libres y *agudos* rimados).» Beda, *De arte metrica*, tomo I, col. 41: «Erat integros trochaiscos tetrametros catalecticos per medium scindere, et dividuos sic facere ut alternis versiculis currerent» «Saumaise, *In Flavium Vopiscum notae*, pág. 350.»

(1) V. Du Méril, l. c., que cita como ejemplo de tales cuartetas «un fragment... sur l'histoire d'un roi d'Espagne»; y págs. 152, 280; — *Ueber die Lais*, pág. 257.

(2) Du-Méril, l. c., páginas 120-131 transcribe este salmo por entero. En la *hypopsalma* me parece el *de (de pace)* superfluo tanto gramatical como rítmicamente; por lo demás hay que observar en ella la asonancia (resonante *(pace-judicate)*, mientras que todos los restantes versos largos están

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que Diez, el modelo de los romances juglarescos (1); pero á la vez, el tipo primitivo y fundamental de los romances populares ó sea la primitiva forma romancesca.

---

unidos por una *e* casi siempre átona. En la misma obra, pág. 279, se halla un poema de Fulbertus, titulado: «Eloge du Rossignol» que está compuesto también en tetrámetros trocaicos, unidos todos por *una* rima *(a)*, y en cuartetas (el tercer verso tiene una sílaba de menos).

(1) Al llamar á este salmo modelo de los romances juglarescos no quiero decir, como es natural, que realmente les haya servido de patrón, ni siquiera que lo conocieran, ni que la poesía popular hubiera usado en la *lingua romana rústica* ó en el romance neo-hispánico, ya desde los tiempos de San Agustín, las tiradas de versos largos usadas por éste en vez de las estrofas de redondillos cortos, ni siquiera junto á éstas; sino que tan sólo quiero decir con eso que lo mismo que San Agustín y la poesía eclesiástica de la Edad Media echó mano de un recurso que se presentaba de por sí y que tenían cerca, los versos largos bipartidos, que necesitaban para sus prosas melódicas, y cuyo ritmo debía de ser todavía fácilmente comprensible para el pueblo, formándolos por reduplicación de los ritmos populares; igualmente los *juglares* se vieron conducidos y hasta obligados al mismo proceso por las mismas razones, cuando querían cantar delante del pueblo sus romances á modo de epopeyas, compuestos en tiradas de versos largos según el modelo de las *chansons de geste*. Que por lo demás los romances juglarescos derivaron esta clase de tiradas monórrimas de la poesía eclesiástica medio-latina y no de la arábiga, y que, por lo tanto, los romances populares sacaron asonancia que los penetra nacida de su resolución en estrofas redondillas, como de fuente próxima de las *chansons de geste francesas*, y por medio de estas de la rima de la poesía eclesiástica. (V. Diez *Altrom Sprachdenkm*, pág. 86, y Andrés Bello, «Uso antiguo de la rima asonante en la poesía latina de la Edad Media, etc.», en el «Repertorio americano, tomo II, páginas 21-33, reimpreso en el «Tesoro de los romances», de Ochoa, pág. XXXIX y sig.) Que aquí no puede tratarse en serio de un origen arábigo de la forma romancesca es cosa que se deduce suficientemente de lo dicho hasta aquí, y en lo sucesivo se irá poniendo cada vez más en claro. Sigue siendo todavía necesario precaverse enérgicamente y repetidas veces contra esta semejanza meramente externa y meramente casual de las tiradas monorrimas y de la asonancia con una manera de rima arábiga, así como en general contra la influencia que se ha exagerado de la poesía arábiga sobre la occidental y sobre todo la española, y hay que precaverse contra esto, puesto que desde Conde ha vuelto á obsesionar con más fuerza á la historia de la literatura española el pseudo orientalismo.—Cuando el Sr. Amador de los Rios, en su ya citado artículo sobre la «Primavera», me echa en cara el no haber reconocido la in-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

No tengo como Huber por la primitiva forma romancesca á las tiradas monorrimas de redondillos octosílabos, sino á las parejas cortas ó cuartetas redondillas monorrimas. Se conocen suficientemente la elevada antigüedad y popularidad de este género de rima y estrofas en todas las lenguas germánicas y románicas, así como su aplicación á los relatos, las leyendas y las narraciones populares (1). En la poesía española, en particular, hállanse precisamente ya desde el tiempo de su primer desarrollo ejemplos de ello en poemas narrativos ó lírico-épicos. Entre los dos poemas no ha mucho editados por vez primera por Pidal: *Vida de Santa María Egipciaca* y *Adoración de los Santos Reyes* (impresos primeramente en la

---

fluencia de la *poecia eclesiástica latina* y la participación que en ella tomaron los españoles, no puedo atribuir esta observación á otra cosa que á una mala inteligencia de lo que allí no hice más que indicar, pero que aquí he detallado más.

(1) V. *Ueber die Lais* páginas 181-183. Hállanse ejemplos de ello en la poesía medio latina popular, fuera del *hypopsalma* de San Agustín, en las historias narrativas, en Grimm y Scheneller *Latigediche des X, und XI Jahrh*, como «Sacerdos et lupus» en estrofas de cuatro versos, que constan de parejas de cortos rimados, y que se llaman á sí mismos «jocularis cantio;» —además, «Gallus et vulpes.» — «Versus de unibooe» donde se dice:

«Ad mensam magni principis
est *rumor* unius bovis,
praesentatur ut fabula
Per verba jocularia.

Véase también á Du-Méril *Poèmes populaires latines*, páginas 186-187. En los idiomas modernos es este género de rima y estrofa tan antiguo y generalmente extendido, que Wackernagel (*Schweiz. Museum* II, 1. página 86) ha podido decir con razón: «Poseemos del siglo XII y de los siguientes una multitud de leyendas, cuentos y fábulas, narrados en la forma de versos cortos rimados por parejas, transformación incantable de las cantables estrofas de cuatro versos.» Citemos un ejemplo más singularmente notable, de estrofas de cuatro versos monorrimos, la genuina balada popular de «Hugo de Lincoln» del siglo XIII; V. *Ueber die Lais* página 443 y siguientes. Véase también Díez *Altrom. Sprachdenkm*, páginas 109-111, y Díez *Zwei altromanische Gedichte*. Bonn, 1852, 8. páginas 5-6.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Revista de Madrid de 1841, bajo el título de *Colección de algunas poesías castellanas anteriores al siglo XV, para servir de continuación á la publicada por D. Tomás Antonio Sánchez*, Madrid, 1841. 8. Y después como apéndice á la reimpresión de la «*Colección*» de Sánchez, preparada por Eduardo Ochoa, y hecha en París, en casa de Bandry, 1842. 8.) poesías que Pidal pone en el principio ó en la primera mitad del siglo XIII (1). Están en versos todavía muy irregulares (de 7 á 11 sílabas), en que la medida predominante y á la que se tiende es la *redondilla mayor* y compuestos en parejas de rimas, formando á menudo la misma rima tres ó seis, pero la mayor parte de las veces cuatro ú ocho líneas (2).

Las rimas son en su mayor parte sordas, y cuando son sonoras tienen propiamente tan sólo una asonancia ruda por completo y aun sin rima. Tomados en conjunto tienen estos poemas el carácter de cantos eclesiástico-populares; Pidal lo ha sentido bien al describirlo así: «Estos versos no tienen por lo general medida cierta y determinada, y ya son de siete sílabas, ya de ocho, nueve ó diez, y aun á veces de once (los ha explicado como versos cortos pareados, imprimiéndolos como tales). Yo pienso que estas composiciones se hicieron para ser cantadas por los jugla-

---

(1) Este ejemplo no prueba nada, porque en realidad estas leyendas, á pesar de muchas irregularidades de versificación, están compuestas en versos de nueve sílabas, como los textos franceses de que proceden.— (M. M. y P.)

(2) En mi obra *Ueber die Lais*, pág. 303, consideré equivocadamente al metro de estos poemas como «versos largos bipartidos con rima leonina», porque entonces sólo se conocían de tales poemas los pocos fragmentos publicados por Castro, pero después de haberse dado á luz el total, no puede caber duda alguna de que aun cuando deban considerarse los versos escritos á menudo en renglones largos en el manuscrito (como en Castro), no como hemistiquios, sino como enteros cortos, allí, como se ha hecho ya observar, está unido muchas veces un número impar (3 y 6) de versos por una rima, y no se puede dividir en versos largos bipartidos según el único criterio de rima que aquí decide.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

res en la misma especie de música ó canto llano en que se entonan los salmos y antífonas de la Iglesia que están en prosa (ó más bien como las prosas eclesiásticas más épicas ó *epistolae farcitae*, v. *Ueber die Lais*, notas 139 y 46), y en que aún hoy mismo solemos oir cantar el *Todo fiel cristiano* del P. Astete en las escuelas, y las canciones de la Aurora y del Nacimiento por las calles. La especie de sonsonete ó música con que se cantan, apoyada en la rima de las últimas palabras de cada par de versos (1), suple en algún modo la falta de medida, y da origen á cierto género de armonía imperfecta y monotona.» y en las «Noticias y observaciones» á estos poemas, que ha dado á conocer Pidal en la «*Revista de Madrid*» (1843, 3.ª serie, tomo v, pág. 5-17), añade: «Es, pues, en mi concepto, una cosa demostrada que los dos poemas... son dos antiguas cantigas de aquellas con que los juglares y juglaresas de la Edad Media entretenían al vulgo en las calles y en las plazas, divertían en los palacios y castillos feudales á la larga clientela de los grandes y ricoshomes en ellos encerrada, conservaban la tradición, los hechos históricos y religiosos», etc.

En el mismo aire está, como Pidal lo observa, la canción judaica del «Duelo de la Virgen», de Berceo, pues si se le quita el estribillo «Eya velar», le quedan pareados cortos, y las canciones de ciegos y estudiantes de viaje en el «Arcipreste de Hita», todas en redondillos octosílabos rimados inmediatamente.

Hasta se hallan huellas de *romances populares* en pa-

---

(1) Parece deducirse de estas palabras que todavía al presente se cantan en España tales cantares religiosos populares en pareados (me son desconocidos los cantares esos), y de esta manera se habrían conservado allí como en todas partes las *formas populares más antiguas del canto de iglesia y religioso*, mientras la poesía popular profana se ha transmitido notablemente modificada por la influencia de la poesía artística indígena y extranjera.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

reados. Un ejemplo notable de esta clase se nos ha conservado en la *Vida del arzobispo Tenorio*, de Eugenio Narbona (Toledo 1624, en 4.º—citado en las notas á la edición de Madrid del *Cancionero de Baena*, pág. 660, nota xciv), en que se dice: «Sabiendo (las gentes) que los encuentros entre el arzobispo de Santiago y el de Toledo producen estos efectos, y con cantares y refranzillos descubría el pueblo lo que creyía, y ansí andaua uno en la corte, según el estilo de aquel tiempo (el de Enrique III de Castilla), que dezía:

«Echado le ha el agraz
Ferreçuelo á Machagaz;
Pero si Machagaz se suelta,
Ferreçuelo es en revuelta.»

Aquí tenemos *versos redondillos pareados*.

También consta casi por completo de versos de redondilla menor en rimas pareadas el «Romancillo en lengua de germanía en que un rufían da consejos á unas niñas andariegas», romancillo seguramente popular, dado por Durán en su «*Romancero general*»: 2.ª ed., tomo ii, número 1846 (1).

(1) Creo que se convencerá Huber después de los *hechos* citados de la existencia de *tales huellas* y trazas, puesto que refiriéndose (en las «*Götting-Anz*», 1857, cuadernos 41, 42, pág. 414) á mi opinión, respecto á la composición de los primitivos romances en pareados y cuartetas, decía: «Si se quiere decir que sean pareados ó cuartetas con unísono cambiante y vario (entiendo con esto tan sólo pareados unidos estróficamente conforme al tipo de la poesía popular, y no tiradas monorrimas, sino rimas alternadas ó limitadas, unidas poco artísticamente, como en las estrofas redondillas), no conocemos ni un solo romance épico antiguo que lleve *la menor* huella de semejante forma, que ya por su carácter artístico (?) es improbabilísimo sea primitiva.»

Aún hay más, y es que hasta nuestros días se han conservado huellas de eso. Así es que el Sr. E. Boehmer, en su ensayo acerca de la poesía popular española en el *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, tomo xxiv, 1858, pág. 167 á 184, publica un romance dramático: «Pelar la pava», de Iradier, el compositor español de cantares populares más aplau-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Puédese, además, considerar como huella de esto el que en los romances que se nos han conservado por com-

---

dido al presente, romance que está compuesto en cuartetas y pareados. Por el contrario, pueden citarse en apoyo de la opinión de Huber de que los romances constaban primitivamente de tiradas monórrimas de versos octosílabos los muy notables romances públicados por D. J. M. Quadrado en los «Recuerdos y Bellezas de España, Asturias y León». (Madrid, 1856; 4, páginas 236-237), romances que aún se perpetúan entre el pueblo asturiano y en los cuales, apartándose de todos los restantes, están unidos entre sí aun los versos impares (que suelen ser libres) mediante *una* rima *diferente* de la de los pares, mientras los versos pares no hacen otra cosa que repetir *literalmente* el contenido de los impares, de tal modo que estos romances parecen constar propiamente de *dos versiones entrelazadas*, y cada una de las cuales forma una *tirada monorrima*. Voy á insertarlas aquí porque no se hallan en ninguna de las colecciones conocidas, y son además de grande interés por su asunto. El primero es el romance popular más favorito en Asturias, y que anda aún hoy en boca de jóvenes y viejos. Dice así:

«Ay un galán de esta villa,
ay un galán de esta casa;
ay él por aquí venía,
ay él por aquí llegaba.
—Ay diga lo que él quería,
ay diga lo que él buscaba.
—Ay busco la blanca niña,
ay busco la niña blanca;
la que el cabello tejía,
la que el cabello trenzaba;
que tiene voz delgadita,
que tiene la voz delgada.
—Ay que no la hay n'esta villa,
ay que no la hay n'esta casa;
si no era una mi prima,
si no era una mi hermana,
ay del marido perdida,
ay del marido velada.
Ay la tiene allá en Sevilla,
ay la tiene allá en Granada,
ay bien qu'ora la castiga,
ay bien que la castigaba,
ay con varillas de oliva,
ay con varillas de malva.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pleto y precisamente en los antiguos juglarescos, á pesar de que han pasado por el mencionado proceso de trans-

---

—Ay que su amigo la cita,
ay que su amigo l'aguarda,
ay el que le dió la cinta,
ay el que le dió la saya,
al pie de una fuente fría,
al pie de una fuente clara,
que por el oro corría,
que por el oro manaba.
Ya su buen amor venía,
ya su buen amor llegaba.
Por donde ora el sol salía,
por donde ora el sol rayaba,
y celos le despedía
y celos le demandaba.»

El Sr. Quadrado hace observar respecto á esto, que: «La estructura de él (este romance), demuestra que fué hecho para cantarse á dos coros, pues los versos se repiten variando sólo el asonante con una palabra casi sinónima, formando así en cierto modo *dos romances entrelazados*. Dámoslo tan completo como nos ha sido dable recogerlo de *viva voz*, omitiendo algunos versos sueltos y sin sentido, indicios de la mayor extensión que tuvo antiguamente el romance.»

El segundo romance, construído del mismo modo, es todavía más incompleto:

«¡Ay Juana, cuerpo garrido!
¡Ay Juana, cuerpo galano!
¿Dónde le dejas á tu buen amigo?
¿Dónde le dejas á tu buen amado?
—Muerto le dejo á la orilla del río,
déjole muerto á la orilla del vado.
—¿Cuánto me das, y volvértele he vivo?
¿Cuánto me das y volvértele he sano?
—Doyte las armas y doyte el rocino,
doyte las armas y doyte el caballo.»

Por lo demás, que esta especie de repetición del mismo pensamiento, sin más que cambiar las palabras de la rima, y ocasionadas por las alternativas del canto, es cosa muy *tradicional*, lo prueba lo á menudo que nos presenta en las poesías del rey Dom Diniz de Portugal.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

formación, faltan á las veces los versos intermedios libres, de donde nacen verdaderos pareados (véase la colección de Praga, nota á la pág. 165, entre las erratas y en las adiciones al final), y que esto *no* ha sucedido *siempre* de una manera *casual,* por pérdida de renglones, lo prueba no sólo el que no se altera el sentido por ello, sino también la frecuencia con que ocurre la misma pérdida en los romances populares portugueses, lo cual ha dado motivo á que Almeida-Garrett («Romancero», tom. III, pág. 80) haga la siguiente observación:

«Este é un dos muitos exemplos de ser faltar de vez en quando á forçada lei da redondilla augmentando a com dois versos no mesmo requisado consonante ou toante obligado (1).»

Al hallar en estos ejemplos del empleo de los pareados cortos ó de las estrofas cortas monorrimas en tan antiguos poemas populares y de forma romanceada fundamento positivo para concluir de él la existencia de una forma análoga en los romances primitivos, podría citar como fundamento negativo en apoyo de la misma tesis el que precisamente con la introducción de la conocida forma de romance los pareados cortos quedaron fuera de uso, no sólo en los romances, sino en la poesía española en general, puesto que si se explica el fenómeno tan chocante de que los pareados cortos tan corrientes en todas las naciones germánicas y románicas y, sobre todo en los poe-

(1) No quiero citar en pro de mi opinión lo que dice Durán (l. c., tom. I, pág. IX) de que: «Hay sin embargo algunos (romances) en versos cortos *pareados,* que se usaban ya en el siglo XV», y que ha recogido y reunido en el apéndice III, tomo II, pág. 639 sig.), bajo el título de: «Romances de varias clases, hechos en versos *pareados;* anacreónticos ó de ocho sílabas», y no quiero citarlos en apoyo de mi tesis, porque estos romances, procedentes en su mayoría de poetas artísticos de los siglos XV y XVI, fueron hechos según la manera de las *novas provenzales,* no teniendo, por lo tanto, esta forma de romances pareados origen popular, por lo menos en España.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mas narrativos de toda la Edad Media, no se empleen *como tales* (esto es, en su forma pura y no mezclados en estrofas con estribillos, refranes, etc.), sino muy rara vez entre los españoles ya desde fines del siglo XIII, se ha de explicarlo por el alargamiento de los pareados cortos mediante los versos libres intermediarios. Parece que queda corroborado y documentado por los más antiguos monumentos de la conocida forma de romance que hasta nosotros han llegado, el que ya desde aquel tiempo quedaron fuera de uso y fueron poco á poco desterrados del todo los pareados cortos sucediéndoles estos alargados (reduplicados con relación al ritmo fundamental), que es muy probable, como lo he indicado, sirvieran en un principio á los españoles como sustitución de los versos largos épicos que les faltaban.

Ya Bellermann (l. c., pág. 14 y sig., y Schak, tomo I, pág. 218 de la traducción española), han hecho notar que de las «Cantigas» del rey Alfonso X, escritas en lenguaje gallego, precisamente las compuestas en tono popular más épico son, no sólo por su asunto, sino también por su forma, verdaderos «romances espirituales». (V. ejemplos de ello en Ortiz y Zúñiga, «Anales de Sevilla», I, págs. 94, 113, 283, 289, sobre todo, 301, 314; Bellermann, l. c., págs. 17, 60, 62.) Si se les quitan los estribillos—que se les añadieron naturalmente como canciones populares espirituales que eran al modo de las de la Iglesia—constan de redondillos octosílabos en estrofas de cuatro versos con *rima alternada* (los impares libres), y cada estrofa con *otra* rima (el género de la rima permanece el mismo por todo el poema; los más la tienen sonora, pero hay entre ellos alguno, en Bellermann, página 61, que la tienen sorda). También constan de tales estrofas octosílabas, sólo que la mayor parte con rima sorda, y cada estrofa con *otra* del muy viejo romance, si no procedente del mismo Alfonso, atribuido por lo menos á él desde época remota, que he publicado íntegro en la primera

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sección, núm. 4, siguiendo á Alonso de Fuentes (1). (A la primera estrofa le faltan probablemente los dos primeros versos, pues no tiene más que seis líneas y empieza de un modo bastante abrupto; las rimas son propiamente consonantes y sólo á las veces se hacen, como en todas las canciones populares, asonantes por su rudeza. Sólo la tercera estrofa tiene una especie de rima sonora en *ía*, y sólo las dos últimas, y esto por casualidad, tienen una misma rima.)

Vemos, pues, por este romance alfonsino, que ya hacia fines del siglo XIII (2) se había producido una forma semejante á la actual de los romances, que, sin embargo, se diferencia de la posterior en algunos puntos no esenciales, acostándose más, precisamente en éstos, á la primitiva, tal como la he supuesto, á saber, en la *validez de la rima como tal* y en la *variación estrófica* de la misma (3).

---

(1) Voy á hacer notar ahora á modo de suplemento que también Garibay en su «Compendio historial», que apareció por vez primera en 1571, mucho después, por lo tanto, que el «libro de los quarenta cantos» (primera edición, Sevilla, 1550), en el lib. XIII, cap. 13, publica este romance, atribuyéndolo al mismo Alfonso X. Por lo menos, no conozco romance alguno que denuncie mayor antigüedad por su lenguaje, y, lo que es más decisivo y más seguro aún, por su forma.

(2) Es muy dudoso que este romance, que seguramente no es de Alfonso el Sabio, tenga la remota antigüedad que se le asigna.—(M. M. P.).

(3) En las «Cantigas» gallegas, ya más artísticas, las rimas son puras; en los romances castellanos mucho más rudos son también las rimas mucho más rudas, y por lo tanto, asonantadas.—Pero el que las muy marcadas estrofas de ocho versos se dejen todavía reconocer como tales en los romances por la alteración de la rima, parece indicar la influencia de la cuarteta alejandrina monorrima bastante conocida en la poesía artística española en tiempos ya de Alfonso, ó la de las estrofas constituidas de la misma manera en los poemas medio-latinos y románicos, sobre todo los espirituales y las leyendas (v. Diez *Althron. Sprachdenkm*, pág. 88-89.)—Y así podía haberse efectuado la transformación de la primitiva forma romancesca en la secundaria, quizá precisamente por estos romances espirituales de Alfonso; volviendo, sin embargo, á serlo por la *influencia de la poesía eclesiástica medio latina popular*, y de la misma manera que como he supuesto se efectuó en la poesía juglaresca. En Alfonso es el uso de las dobles redondillas tanto más notable cuanto que en sus otras canciones

Digitized by Google	Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Se puede también mostrar con documentos que estas dos diferencias críticas de la actual forma de romance persistieron por algún espacio de tiempo y que hasta mucho más tarde no se transformaron tal y como hoy son, haciéndolo por el abandono *consciente* de aquellas diferencias. Y lo cierto es que se hallan todavía muchos ejemplos de la *variación* de la rima y hasta de la asonancia, como los romances de Fernán González (Canc. de rom.»; «Primavera» núm. 16: «Castellanos y Leoneses», en parte con rima sorda en *o*, en parte con sonora en *a-o*, que muchas veces pasa á asonancia). Esto ha llamado también la atención de Depping y Alcalá-Galiano, haciendo observar el último, I, 77, que: «esto [el variar del asonante] no nos causaría maravilla, estando este romance compuesto con gran desaliño, que da muestra de su ancianidad». A estos pertenece el romance que le sigue inmediatamente en el «Canc. de rom.» y en la «Primavera»: «Buen conde Fernan Gonzalez» que es evidente forma *uno solo* con aquel, y tiene rima sorda en *o*, pero del cual dice equivo-

---

gallegas, pero totalmente artísticas, empleó el verso provenzal decasílabo, de tal modo que aquí es muy claro que las melodías populares escogidas de intento para estos romances le determinarían y hasta obligarían á elegir los redondillos populares, únicos que correspondían á aquéllas. Por lo demás, la mención que hace Alfonso de los «cantares de los juglares» en la «Crónica general» que compuso, y precisamente en los pasajes en que se trata de la excursión de Carlo Magno á España, prueba que le eran conocidos los romances juglarescos, y en particular los del ciclo de leyendas carolingias. Pero ahora bien; atribúyase á Alfonso ó á los juglares la invención de aquella transformación de la forma de romance, ó formárase por ambas vías independientes una de otra, siempre se llega á las mismas causas y por lo tanto á los mismos resultados: á los esfuerzos por imitar las estrofas de versos largos monorrimos de las tiradas de las poesías latino-eclesiásticas y de las epopeyas románicas; á la falta de versos largos indígenas que correspondan á aquéllos, y por lo tanto, á la necesidad, subida de punto por los aires populares, de redoblar los ritmos fundamentales de los cantares populares indígenas, haciéndolos semejantes á los versos largos por la traslación de la rima. Donde más evidentemente se muestran la causa y efecto es en las «Cantigas» de Alfonso.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cadamente Depping que es de Lorenzo de Sepúlveda) (1). Además, en el romance de los Carvajales (en el «Canc. de rom.» y «Primavera» núm. 64: «Válasme, nuestra Señora», las cinco primeras estrofas con la asonancia en *e-a,* las restantes en *a-o);* de Lanzarote («Canc. de rom.», «Primavera» núm. 147: «Tres hijuelos había el rey» con asonancia en *a, a-o* é *i-a*); de Calaínos («Canc. de rom.» «Primavera» núm. 193. «Ya cabalga Calaínos», con asonancia en *i-a, a-a* y *a);*—de Nuño Vero («Canc. de rom.» «Primav.» núm. 168: «Nuño Vero, Nuño Vero», con asonancia en *a-o, a-a* y de nuevo *a-o)*;—del Conde Alemán («Canc. de rom.» «Primav.» núm. 170: «A tan alta va la luna» con asonancia en *i-a, i-o* y *a);*—de la reina Elena («Primavera» núm. 109, la una mitad en *a-o*, la otra sorda en *a);*—de Galiarda («Primav.» núm. 138: que varía conforme al sentido, en *a-a, eis,* y *o* sorda, mientras que el fragmento publicado allí mismo de romances juglarescos es *uniforme,* en *a* sorda);—en el romance del Cid: «Rey don Sancho, rey don Sancho» («Primav.» núm. 33, en *o* sorda, y después en *a-o,* v. las notas á la colección de Praga, pág. 36-37);—hasta en el más posterior romance

(1) Es notable, que en el viejo romance: «Castellanos y Leoneses» los dos versos:

Vos venís en gruesa mula,
Yo en un ligero caballo,

que concuerdan casi literalmente y hasta en su asonancia con el pasaje en que se narra la misma historia en la «Crónica rimada del Cid» verso 16: «Vos estades sobre buena mula gruesa, e yo sobre buen caballo», v. también Dozy, l. c., pág. 636 y 662.—También el romance de Fernán González: *Preso está Fernán González, el buen conde castellano,* está en la «Silva» de 1550 con asonancia que varía, mientras que en el texto que de él se da en Timoneda y en el «Canc. de rom.» ed. de Medina 1570, está ya *uniforme;* v. «Primavera» núm. 18

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

juglaresco de Floriseo, hecho según un libro impreso de caballerías (Colección de Praga, pág. 102, primero en *a* sorda, después antes del paso á la sonora en *-ado* un enlace asonantado: *matalle* y antes del retorno á la rima sorda en *a* otro enlace asonantado: *descanso*, v. el mismo lugar, pág. 108);—en el romance de la infanta y de Don Galván («Primavera» núm. 159, en *i-a* é *i-o,* y en las adiciones á las ediciones posteriores del («Canc de rom.» en *o* sorda y en *a-o),* sobre lo cual hace notar Durán (I, pág. 181): «La construcción imperfecta de este romance y su variación intempestiva del asonante, indica que se ha tomado en la tradición oral, que es muy antiguo, y casi puede asegurarse que de los primitivos... Corrobora esta última conjetura el hecho que presentan algunos romances que tradicionalmente y sin imprimirse se conservan entre la gente rústica de Andalucía, los cuales, cada uno de ellos suele contener á saltos, sin conexión, sin verdadero enlace, y sin observar la misma rima, trozos ó fragmentos de los juglarescos y de los trovadores.» El mismo da en el núm. 372 (I, pág. 242) un romance semejante tomado de *boca del pueblo,* de Don Roldán: «Salió Roldán á cazar» en que la asonancia varía *(u-a* y *o-e).* Compárese también lo que dice en sus notas sobre la variación de la rima ó de la asonancia en los antiguos romances y en los que se perpetúan sobreviviendo en boca del pueblo, tomo I, y páginas 218, 224, 229, etc.—Igualmente ocurre muy á menudo esta variación en los romances portugueses recogidos de viva voz por Almeida Garrett, v. por ejemplo en su «Romanceiro» los romances: «*O conde d' Allemanha*» (como su original castellano citado más arriba) *Dom Aleixo; Silvaninha;—Reginaldo;—Donzella que vai a guerra.—O captivo;*—por lo cual también Garrett halla motivo para esta observación (tomo II, pág 81):»... cuyas (do assoante o toante) severas *leis* nao permittemque se «mude senao en espaços

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«regulares, e nunca mais de duas ou tres vezes em todo o «decurso do mais extenso d'elles» (1).

Estos romances—todos de las más antiguas coleccio-

(1) De propósito deliberado no he citado aquí los dos muy antiguos y muy notables romances de los Siete Infantes de Lara: «A Calatrava la vieja» (en el «Canc. de rom.») y; «Ay Dios, que buen caballero» (en la «Silva de var. rom.»;—los dos también en la «Primavera» números 19 y 20) y no he querido citarlos aunque Alcalá Galiano y Du Méril (*Essai, etc.*, página 108) han notado la variación de la rima ó asonancia que se presenta rn ambos. Y he procedido así porque los tengo por versiones de un sólo eomance más antiguo que ellos, con rima sorda en *a* y *a-a,* en la «Primavera» núm. 25 (comp. las notas de la Colección de Praga, páginas 32-33), del cual hallamos conservados en ambos fragmentos precisamente los pasajes rimados ó asonantados en *a* ó *a-a,* que son nuevas adiciones que se le han hecho; en el primero los versos de introducción evidentemente más modernos hasta: «Ya se trata casamiento» que tienen una asonancia más desarrollada en *a-o*, y el pasaje desde el verso: «Yo me estaba en Barbadillo» hasta el fin, con asonancia sorda en *a,* está por lo menos en las asonancias más á modo de rima menos arreglado, y se halla como romance separado en el «Cancionero de Medina». (V. la primera parte, número 5.) La otra versión: «Ay Dios, qué buen caballero», da el romance más antiguo hasta el verso; «Ya se trataban las bodas» casi con las mismas palabras y poco interpolado (pues en el del «Canc. de rom.» los versos: «Desque todos han comido—Van á bohordar á la plaza» turban el sentido, están en contradicción con el paréntesis que les sigue, y la cuarteta que empieza «mataronme un cocinero», anticipa una afrenta que Doña Lambra sufrió después del casamiento); pero desde: «Calledes vos, Doña Sancha», donde empieza la asonancia sorda en *a* hasta el fin está menos arreglado. De la misma manera tampoco pueden citarse como ejemplos de variación de rima los romances de Bernardo del Carpio («Primavera» núm. 13 a) y del Conde Claros (núm. 191), puesto que la variación tan sólo se presenta en las introducciones evidentemente añadidas más tarde á ellos (la «Silva» de 1550 da una versión del primero, «Primavera» número 13 con rima sorda en *a* por todo él). Menos aún se han de citar aquí los romances del Cid, como han sido dados por Depping, I, núm. 109 y 117, según el «Romancero del Cid»: «Apenas era el rey muerto» y «Ya cabalga Diego Ordoñez» aun cuando tengan una asonancia variante; pues esto, reposa tan sólo en una erronea separación y unión de romances independientes por falta de crítica de Escobar y editores posteriores (v. estos romances en su forma legítima en la «Primavera», núm. 36, 37, 47 y 53). —Por el contrario, puédense citar todavía romances de cantores de feria del siglo XVII en que la primera cuarteta tiene asonancia *diferente* de la del resto. (Depping, II, pág. 471 y 473.)

Digitized by Google   Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nes, los más con predominante carácter épico y todos genuinamente populares—bastan para probar que el unísono ó acorde persistente no ha sido una nota ni primitiva ni esencial de la forma de romance (1). Los juglares, que por la fusión de muchos romances en conjuntos mayores se vieron movidos á estos medios externos de enlace, debieron de ser los primeros que introdujeran la monorrimia intencionada y la hicieran habitual, abriendo así el camino á la asonancia general que se desarrolló más tarde artísticamente y llegó á hacerse la regla (2). Puesto que, como ya se ha dicho, puede demostrarse con documentos

---

(1) Tiene, por lo tanto, completa razón el revistero de la edición londonense del «Romancero» de Depping en los «Ocios de Españoles emigrados» (tomo IV, páginas 8-9), cuando hablando del «Poema del Cid» prosigue: «Esta misma mezcla de asonantes y consonantes se ve en muchos de los romances antiguos, y aun en algunos se halla cambiado varias veces el eco ó sonido final, contra la regla adoptada en tiempos posteriores, de conservar la identidad de dicho sonido de un cabo al otro del romance en versos alternos, pero evitando siempre la consonancia.» Pero á lo que dice de hallar probable el que los romances hubieran imitado «de modelos arábigos» el corte del romance con versos alternos con rima y sin ella», debo repetir que me parece de mucha mayor verosimilitud la derivación aquí expuesta, sacando esta forma de rima del canto popular eclesiástico y más próximamente de las *tirades monorimes* de las epopeyas románicas, y comparada con la derivación del arábigo incondicionalmente preferible, puesto que semejantes cantos rimados eclesiásticos eran conocidos en España mucho antes de su conquista por los moros, siendo en ella tan populares como en todas las naciones románicas, y por lo tanto, esta forma de rima renovada en las *tirades monorimes* pudo hallar acogida é imitación entre ellos tanto más fáciles cuanto que juntamente con los asuntos venía de nuevo á los juglares españoles de sus compañeros transpirenaicos. Además de esto, como ya lo he probado, la única nota precisamente por la cual se haga plausible el origen arábigo, la uniformidad de rima, ni es primitiva ni esencial, habiendo llegado á ser la regla largo tiempo después de la evolución de la forma romancesca secundaria.

(2) Parece que los juglares seguían también en esto á sus modelos, los poetas de las *Chansons de geste,* que en un principio empleaban tiradas más cortas, que correspondían á las secciones ó períodos de la narración, pero que más tarde se alargaron extraordinariamente, y que por fin fueron dilatadas por todo lo hizo el poema como el autor de *Parise-la-Duchesse.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

así como por testimonios expresos y con muchos y característicos ejemplos que mucho después de la introducción del enlace alternado y hasta del general se había tenido en cuenta en los romances á la *rima como tal,* que la asonancia quedó siendo todavía por largo tiempo no más que una rima *casual*, *imperfecta,* brotada de necesidad y rudeza, y que desde mediados del siglo XVI fué cuando se elevó á regla bajo el influjo de la poesía artística el *mero* asonante empleado con conciencia, á diferencia del acorde.

Testimonios expresos del uso y validez de la rima

(Véase Díez, *Altrom. Sprachdenkm.* páginas 86-87.) Así es que como ya lo he mostrado, todavía tienen algunos de los más antiguos romances un acorde ó unísono estrófico variante, que la mayor parte de las veces corresponde á las secciones del relato ó á los períodos del discurso, sobre todo en el discurso alternante del diálogo (como, por ejemplo, en *Nuño Vero* y en *Galiarda),* después hallamos persistente el mismo unísono ó acorde lo más comúnmente por todo el romance, si bien siendo este pequeño (correspondiendo á las tiradas largas); y finalmente unieron los juglares muchos de tales romances, lo mismo en cuanto á su contenido que en cuanto á su forma, en conjuntos mayores con una misma rima ó con una asonancia general, ya apareciendo como tales en las colecciones ó en las impresiones separadas (como la mayor parte de los romances del ciclo de leyendas carolingias, que se diferencian clarísimamente de los romances propiamente populares como productos de la poesía juglaresca), ya separados y entremezclados con otros, pero caracterizándose bastante, no sólo por el asunto y colorido, sino también precisamente por el mismo acorde ó unísono como partes que se completan de un gran todo. Así los romances de Bernardo del Carpio, números 1, 2, 3, que Timoneda da separados en su «Rosa de romances» páginas 7-11 en la «Silva» de 1550, y en un pliego suelto de la Colección de Praga se hallan fundidos en uno, como también están unidos los números 5 y 6 en otro pliego suelto de la misma Colección. También pueden considerarse como partes complementarias de un tal arreglo cíclico, por ejemplo, los romances rimados precisamente en *a* sorda *ó a-a* entre los de «Los siete Infantes de Lara», de «Isabel de Liar» y de «Moriana» (en el «Canc. de rom.» en la «Silva» y en Timoneda). Así los romances del Cid referentes al sitio de Zamora con asonancia en *a-o,* en realidad *fundidos en uno* con título especial (en el cual el «nuevamente hecho» designa bastante el arreglo) se hallan así en un pliego suelto, en el «Canc. de rom.», en la «Silva» de 1550 y en el «Canc. de Medina (V. «Primavera», núm. 53) mencionando de manera notable la «Crónica general» y la «Crónica del Cid» precisamente al narrar el sitio de Zamora

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

como tal en los más antiguos romances los dan: Encina en el precitado pasaje, en que dice: «Y aun los romances suelen yr de quatro en quatro pies, aunque no van en consonante, sino en el segundo y el quarto pie, y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes» etc., (de donde se saca indudablemente que todavía en tiempo de Encina el enlace de los romances por rima propiamente tal, á diferencia de la mera asonancia (1), pasaba como regla hasta para los poetas artísticos, pues los romances propios de Encina están todos rimados, y que la conso-

---

los «Cantares de los joglares» (cf. la Introducción de Huber, pág. LXIV) Es, por lo tanto, muy importante en una edición crítica de los romances el agrupar juntos de entre los coetáneos y pertenecientes al mismo círculo sobre todos los del mismo unísono ó acorde. Los romances del Cid que en Depping, I, llevan los números 110, 111 y 115 (todos tres del «Romancero del Cid» y los dos primeros unidos allí en uno) forman un grupo semejante que se caracteriza por el lenguaje, el colorido, el tono y la igual asonancia (en *i-a*). Hasta entre los romances del ciclo de leyendas carolingias se hallan como romances aislados tales fragmentos separados de un todo anteriormente fundido, pero que se reconocen y conexionan todavía como partes del mismo, sobre todo por la rima igual; como los pertenecientes á la leyenda de Montesinos, Durandarte y Belerma, asonantados en *a-a*, en Depping, números 32, 35, 36 y 37 (de la «Floresta»; una versión más antiguo del 35 y 36 es el 34 del «Canc. de rom.» V. «Primavera» núm. 181 y otra versión del 36, algo divergente, se halla en Timoneda, V. «Primavera», núm. 182) que, como ya lo muestran las versiones, más ó menos enlazadas, formaban un gran romance juglaresco; y como los de Gaiferos, «Primavera», números 171, 172, 173, todos con rima sorda en *a*.

(1) Que Encina, sin embargo, conoció la diferencia entre consonancia y asonancia, lo prueba otro pasaje de su poética en que trata *ex professo* de ello, «Cap. VI.» De los consonantes y asonantes y de la examinación dellos. Dice en él de los asonantes: «Ay tambien otros que se llaman assonantes: y cuentanse por los mismos acentos de los consonantes. Mas difiere el un asonante del otro en alguna letra de las consonantes que no de las vocales: y llamanse assonantes porque es a semejança del consonante aunque no con todas las mismas letras. Assi como Juan de Mena dixo en la Coronación que acabó un pié en *proverbios* y otro en: *soberbios*. Adonde passa una v. por una b. y este suélese hazer en defecto de consonante» etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nancia imperfecta de los antiguos y sobre todo de los populares de ningún modo pasaba por un artificio buscado, sino por una tosquedad, una falta que debía evitar la poesía artística);—Alonso de Fuentes (V. la primera parte, núm. 4) que en sus propios romances empleaba adrede, como él mismo dice, *rima imperfecta* para imitar «assi estos cantos a los de nuestros antiguos, aquella rusticidad de vocablos y consonantes mal dotados», de modo que de ningún modo lo tuvo por asonancia intencionada ó artística, siendo esto á mediados del siglo XVI (la primera edición de sus «Quarenta cantos» apareció en 1550);—Fernández de Constantina en el prólogo á su «Cancionero» donde procura justificar la colección de estas «Poesías» dice: «Lo otro porque no viniessen á ser sovajadas de los rústicos, las lenguas de los quales casi siempre o siempre suelen ser corrompidores de los sonorosos acentos y concordes consonantes y hermanables pies etc.;—y el mismo Rengifo dice en su «Arte poética española» (Salamanca, 1592, en 4.°, pág. 38, cap. 34: «De los Romances»): «No ay cosa mas facil que hazer un Romance, ni cosa mas dificultosa, si ha de ser qual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una Redondilla multiplicada. En la qual no se guarda consonancia rigurosa, sino assonancia entre segundo y quarto verso; porque los otros dos van sueltos», etc. Esta opinión está de acuerdo con la realidad de las cosas, pues en la poesía romancesca es también valedero lo que en otro lugar *(Ueber die Lais)* páginas 15-16, he establecido como regla respecto á la rima de la poesía popular en general, y lo que Diez *(Altrom-Sprachdenkm*, páginas 83-85) ha hecho notar acerca de la rima y la asonancia en la épica románica popular más antigua, á saber: que la rima fué originariamente y siguió siéndolo hasta la segunda mitad del siglo XVI, aun en la poesía romancesca, *de intención una consonancia propiamente tal,* en lugar de la cual tan

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sólo se introdujo á las veces en los cantos populares una asonancia suficiente; y que al mismo tiempo tenían los romances en un principio, como lo exige el canto popular, rima tan sólo sorda ó masculina en agudo, la cual fué la que dió precisamente ocasión á que se desarrollara la asonancia (1).

Me voy á limitar aquí para confirmar esto con ejemplos al más antiguo y más genuino romancero, al «Cancionero de romances.» En este los romances procedentes de poetas artísticos, glosados ó completados por ellos, son los más puramente rimados, y hasta cuando no hacen más

(1) Martínez de la Rosa ha desenvuelto muy bien esto en las notas á su «Poética», pasaje que voy á reproducir aquí por entero («Obras literarias» París, 1827. 8. tomo I, páginas 202-203): «Desde luego salta á la vista que entre esa especie antigua de composición (los antiguos romances con rima sorda) y el romance moderno media gran semejanza, hay una sola terminación, igual en un caso y parecida en otro, en todos los versos pares desde el primero hasta el último, quedando, los otros enteramente sueltos; y la única diferencia que existe entre uno y otro género de romance, es que en el primero es más perfecta la rima que no en el segundo. Pero adviértase que como el consonante de las antiguas composiciones de que hablamos lo formaba una sílaba aguda, sólo consistía en dos letras, una de ellas la vocal acentuada; y como ésta tiene que ser la misma, bien se trate de consonante ó bien de asonante, toda la diferencia que resulte en último análisis es la de una consonante final. Mas es fácil comprender que el sonido de ésta, especialmente en el canto, queda bastante apagado dor el de la vocal precedente, y mucho más en un idioma como el español en que éstas tienen un sonido tan claro y distinto y aun más estando acentuadas. Así todo parecía contribuir á que pasase sin percibirse uno ú otro descuido del poeta; pues consistiendo meramente en tan leve inexactitud, no interrumpía el placer que causaba la igualdad, real ó creída, de las terminaciones de los versos pares, hasta que al cabo se echase de ver ue era indiferente para el agrado que tales composiciones producían el que fuese ó no idéntica la última consonante, siempre que lo fuese la vocal acentuada; y acabasen los poetas por evitar una molestia inútil, ostentando al fin como gala lo que principió por ser un defecto.»—Cf., por lo demás acerca de la consonancia y la asonancia en los idiomas románicos y acerca de su desenvolvimiento: Fuchs, *Die roman. Sprachen*, páginas 292-295;—Du Méril, *Mélanges archéologiques et litteraires* París, 1850, 8, página 379 y siguientes;—W. Grimm, *Zur Geschichte des Reims*, Berlín, 1852, 4. página 169 y siguientes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que parodiar uno antiguo *(un romance antiguo contrahecho)* sustituyen sus insuficientes enlaces por otros más perfectos; así son los romances de Torres Naharro (fol. 223), Alonso de Cardona (fol. 247), del Comendador de Avila (fol. 249), de Juan de Leyva (fol. 250), el «Romance acabado» de Alonso de Cardona (fol. 251), el «Romance añadido» de Quirós (fol. 257), etc., todos ellos tan bien rimados como las demás poesías artísticas; así el «Romance contrahaziendo el de arriba» (esto es, el del Rey Ramiro, fol. 246 y 247) ha sustituido la rima inexacta del antiguo por otra más exacta (el romance antiguo forma rima sorda en *a*, como he de indicar en seguida, valedera lo mismo para *a* y *e* átona, como *vengades, Palomares* con *acá*, *pan* etc., mientras la *trova* en toda ella mantiene la rima en *ar);* del mismo modo el «Romance hecho por Cumillas, contrahaziendo al de: Digasme tu el hermitaño» (el conocido de Lanzarote, fol. 242, y la parodia de aquel pasaje, fol. 262) observa exactamente la rima constante en *ida*, mientras en aquel pasaje el romance antiguo (en el que varía la rima, como ya he dicho) está entremezclada con enlaces asonantados con menos exactitud (como *venida, vida*, etc., con *avia, dia, caballeria*, etc);—la misma relación se verifica entre el «Romance mudado por Diego de Çamora, por otro que dice: Ya desmayan los franceses» (fol. 252), el fragmento del mismo viejo romance parodiado por Diego de San Pedro (fol. 246: trocado por el que dice: «Reniego de ti, Mahoma») y el antiguo (fol. 244, que empieza: «Domingo era de Ramos.»)

Las parodias tienen la rima constante en *ir* ó *i*, mientras el romance viejo junto á *dezir*, *huir*, etc., tiene *lid*, *paladín*, etc., y *ti*, *ofrecí* unidos con *marfil*, *fiz* con *mil*. Compárese, además, el todavía muy rudamente rimado fragmento del viejo romance: «Por el mes era de Mayo» en el «Cancionero general» (ed. de Amberes, 1557, fol. ccx, en que *calores, amores, prisiones, noche,* riman

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

con *albor* y *galardón*) con las glosas de este romance hechas por Garci Sánchez de Badajoz que están en la misma obra (fol. ccxv), y los romances enteros que se hallan en el «Canc. de rom.» (fol. 265) en que por lo menos todas las rimas son asonancias sordas ó sea agudas: Pero también en los romances populares se nos presenta á las veces la rima pura, llana ó sorda, persistente en toda la composición, como en los romances del Cid número 38 de la «Primavera», en *ón*, y lo mismo en el romance que se halla en Timoneda («Rosa de rom.» pág. 53): «Angustiada está la reina». Estos ejemplos prueban que entonces las rimas engeneral rudas, propiamente tan sólo asonantadas, de los antiguos romances populares se habían tomado por consonantes *mal dolados,* cuya imperfección procuraban corregir los poetas artísticos, y que las rimas á las que seguían sílabas átonas (preferentemente cuando á una *a* ó una *o* agudas seguía una *e* átona) valían por sordas ó agudas, es decir, que se presentaban unidas con tales rimas llanas. Nos ofrecen múltiples corroboraciones de ello los más antiguos romances populares, y sobre todo, los juglarescos del ciclo de leyendas carolingias. Entre estos últimos es cosa conocida que la mayor parte y hasta los más largos tienen rima constante en *a* aguda; aunque entremezclados tan á menudo con palabras de rima en que á la *a* aguda sigue una sílaba con *e* átona y eso donde esta sílaba no cabe apocoparla etimológicamente (como *padre, madre*, etc.), que los posteriores editores y arregladores de rimas se acogieron al admirable recurso de agregar á todas las rimas sordas ó agudas monosílabas una *e* (no sólo á los infinitivos en *ar,* nombres en *al* y otras palabras semejantes, en que podía justificarse etimológicamente, sino que también en las inflexiones gramaticales como en *estáe, han-e*, etc), para restablecer así una simetría asonantada, puesto que para ellos las rimas agudas bisílabas que se presentaban en todos los antiguos cantos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

populares y eclesiásticos, no valían ya como para los músicos como tales (cf. *Ueber die Lais*, pág. 172) (1).

Pero aún en un romance muy posterior, corto pero popular, el de Enrique de Guzmán (en la «Silva» de 1550

---

(1) Depping y Alcalá Galiano (V. Depping, l. c., I, páginas XV, LXXV y 326-327) han fijado su atención en estas rimas agudas bisílabas de los antiguos romances populares y juglarescos, pero las han explicado como «licencia poética» ó «modo de hablar antiguo». El último de los dos citados señores, hablando del romance de Isabel de Liar (l. c., p. 324), que puede servir de ejemplo, dice: «En punto á lo que nota el señor D. sobre las asonancias del romance 231, debe notarse que no sólo en los romances relativos á Carlo Magno y sus pares, sino en muchos antiguos está añadida una *e* á varias terminaciones que hoy son en la letra consonante, como, por ejemplo, los infinitivos de los verbos en *ar* y sustantivos que acaban en *r*, y *n* ó *l*. De ello es ejemplo el romance del Cid inserto en la colección presente que dice: «En Burgos está el buen Rey» etc... y así va aconsonantado todo lo que hoy no podría, un verbo en *ar* y dos sustantivos en *al* y *an* con padre y madre. Este era modo de hablar antiguo. Y aquí conviene añadir que en el romance 231 deben añadirse *ees* finales á versos segundos y cuartos de las cuartetas donde faltan» etc. Este enlace, empero, ni es una licencia poética ni se regula por antiguas inflexiones gramaticales; sino que surgió sencillamente del uso en los cantos populares de rima aguda bisílaba y de su enlace con la monosílaba. Así es que Durán al hablar del romance del Conde Arnaldos (I, núm. 286, pág. 153) en que *Flandes* está enlazado con rima aguda en *a* dice: «Aquí en el canto debía pronunciarse haciendo muda la *última* sílaba, como sucede *aun* cuando *la gente del campo* entona esta clase de romances». Este enlace de rima aguda monosílaba y bisílaba se presenta á menudo en los ya citados poemas de «María Egipciaca» y de la «Adoración de los Santos Reyes.» Mas como la poesía artística los halló demasiado rudos para su rima más exacta y los repugnó muy pronto, sucedió que los editores posteriores, que no veían en estos enlaces aparentemente desiguales nada más que una rusticidad, procuraran, ó remediarla mediante un cambio por rima aguda monosílaba (que es lo que ensayó, por ejemplo, Timoneda con los romances precitados de Isabel de Liar, en que á pesar de haberse alterado muchos versos é intercalado otros nuevos han quedado todavía un par de rimas agudas bisílabas, como *adelante, madre;* conservándose el enlace primitivo con rima aguda bisílaba en *a-e* en un *pliego suelto,* V. «Primavera» núm. 104), ó restablecerla mediante la ya mencionada añadidura de una *e* á toda rima monosílaba aguda para que formara asonancia en *a-e,* fenómeno curioso y contra toda etimología. El conocido romance: «Asentado está Gaiferos» constituye un ejemplo muy evidente de la relación entre aquel primitivo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

y en las ediciones á las romances de Sepúlveda, ed. de 1566 «Primavera», núm. 80) se hallan tales rimas sordas bisílabas en *a-e* unidas con monosílaba en *a* (como *sangre, condestable, grande).* Además de los ya citados tene-

---

modo de rima y los arreglos que de ella hicieron los posteriores editores. Está en rima aguda en *a*, según la versión que da el «Canc. de rom.», se entremezclan las agudas monosílabas y bisílabas *(a-e)*, según la versión manuscrito que ha seguido Durán (I, pág. 248, núm, 377) se obtiene una asonancia simétrica en *a-e* por la agregación de una *e* á todas las palabras agudas que riman, mientras que según la «Floresta» se ha restablecido artísticamente la monorrimia por arreglos, alteraciones é intercalaciones.—De aquí se sigue que en una edición crítica deben restablecerse en tales romances la antigua rima popular, sin sancionar ó imitar la mala inteligencia de los editores posteriores manteniendo la *e* añadida indebidamente. Mientras Dozy (l. c., p. 615) concuerda con mi opinión respecto á estas rimas agudas bisílabas hallándola bien fundamentada en la poesía popular románica, Amador de los Ríos en su reseña de la «Primavera» me la vitupera vivamente, intentando rectificarla con un pasaje de la «Gramática castellana» de Antonio de Lebrija (Salamanca, 1492).—Este pasaje de un libro muy raro y que me es inaccesible, dice así, según Amador de los Ríos (cap. VIII. De los géneros de los versos que estan en el uso de la lengua castellana):

«El tetrámetro yámbico que llaman los latinos octonario é nuestros poetas *pie de romance*, tiene regularmente diez é seis sílabas: é llamáronlo tetrámetro, porque tiene cuatro asientos; octonario, porque tiene ocho pies, como en este romance antiguo (esta teoría de Lebrija no hace más que corrobar la comparación presentada más arriba de las redondillas dobles con el *octonarius* ó *quaternarius* reduplicado):

«Digas tú, el ermitaño, que hazes la vida santa;
Aquel ciervo del pie blanco ¿dónde haze su manida?»

»Puede tener este verso una sílaba menos, quando la final es aguda..., como en el otro romance:

«Morir se quiere Alexandre de dolor de corazón:
Embió por sus maestros quantos en el mundo son.»

»Los que lo cantan, porque hallan corto é escasso aquel último espondeo, suplen é rehazen lo que falta, por aquella figura que los gramáticos llaman

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mos ejemplos de romances con rima sorda monosílaba y bisílaba en *o* y *o-e* «Por el mes era de Mayo», los dos antiguos romances de Fernán González, anteriormente citados, («Castellanos y Leoneses» y «Buen conde Fernán

---

paragoge, la qual... es *añadidura en fin de palabra*, e por *corazón* e *son* dizen *corazone* é *sone*.»

De donde el Sr. Amador de los Ríos saca estas consecuencias: «Ahora bien: ¿será posible rechazar su (de Lebrija) inequívoco testimonio como hijo de la arbitrariedad ó de la ignorancia? (palabras con las cuales he denotado el proceder de los editores, y *sigo denotándolo todavía)*. No sospechamos que haya quien lo intente (!). Lo que clara y palpablemente se deduce es, que si antes de 1492 se cometía espontáneamente por los cantores populares la figura de que nos habla el sabio maestro de la Reina Católica, para satisfacer plenamente la inevitable *necesidad del canto* (!) siguióse llenando este requisito de igual suerte durante el siglo XVI, mostrándose devotos de la tradición los primeros editores de los romanceros, y siendo en consecuencia dignos de la alabanza de los doctos (!)... De todos modos, el uso de las *eees* paragógicas en los asonantes agudos, principalmente con *relación al canto* (!), es un hecho altamente histórico (!!), y de no exigua importancia en la de los romances castellanos.»

A pesar de todo lo cual—y con todo el respeto que se debe á la ilustración de los señores Lebrija y Amador de los Ríos—me quedo, como he dicho ya, con mi opinión pues me parece que á estos señores, por exceso de ilustración precisamente, los árboles no les han dejado ver el bosque. —O más bien puedo decir que Lebrija presintió la razón, pero por su erudición unilateral se ofuscó tanto y ofuscó tanto al otro y se expresó tan poco claramente en la fraseología escolástica de que gustaba, que pudo muy fácilmente ser mal entendido por los que más bien que juzgar independientemente conforme á la naturaleza de las cosas mismas, juzgan *in verba magistri*.—*No* ya los músicos ó cantores populares, que siguiendo la analogía del canto llano sólo contaban la *última* vocal *acentuada* sobre la que hacían consonar el tono de las no acentuadas;—sino los poetas artísticos que creían justificada por esta tonalidad la aceptación de la rima *propiamente sonante* ó asonancia que correspondía más á su principio, dieron ocasión á esta reforma de la rima popular, para la cual es natural que huviese pronto un nombre en la gramática clásica (paragoge) de un humanista de escuela como era Lebrija. Durán ha expuesto muy bien (l. c. t. I. pág. XLIII) este proceder de los poetas artísticos: el poeta... ya pronuncia como *mudas*, vocales que *no deben existir* en las palabras; ya *hace mudas* las *que no lo son*. Por lo demás, ¿por qué no se hallan estas formaciones falsas, totalmente inetimologicas más que en la rima? *(a)*.

(a) Véase lo que largamente contestó Amador de los Ríos á estas obsərvrciones en el tomo 2.° de su *Historia de la literatura Española*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

González», en que están unidos con monosílabos en *o*, *divisiones, Ordoñez, razones, traidores, mandones, hombres, labradores)* (1).

Las rimas sonantes que ocurren más á menudo en los romances populares del «Canc. de rom.» son en *a-a, a-o* é *i-a;* rimas que son precisamente las mismas que se nos presentan en los más antiguos poemas semi-populares semi-artísticos (como en los dos del Cid, en que predominante es la rima en *a-o)* siendo las que más corresponden al sistema fonético y flexivo de la lengua española. Es cosa, por lo demás, que de por sí se comprende que también estas rimas sonantes pasan á la asonancia, pero que no eran intencionalmente tales, y por lo tanto que hay que considerarlas nada más que como rima imperfecta.

Es obvio, empero, y se ha demostrado concluyentemente en el pasaje citado de Martínez de la Rosa, que debía desenvolverse, y como tenía que hacerlo cada vez más, la asonancia de la monorrimia imperfecta, sobre todo de la sorda, en un lenguaje tan rico en vocales plenisonantes como es el español y así lo que en realidad en un principio era un *defecto* de la poesía popular, imitado primero paródicamente por la artística, fué por último empleado adrede y con conciencia como tosca joya y gala de arte. Pues no cabe cuestión de que por el intencionado evitamiento de la consonancia perfecta y por su cambio en mera asonancia de vocales se resolvió la monotonía fatigosa que persistía en el romance entero en un acorde agradable; así que lo que en el orígen servía para la sa-

(1) Los más antiguos de los romances populares sordamente rimados, del «Canc. rom.» tienen en general *a* ú *o* como vocal de rima; hallándose, sin embargo, entre ellos algunos con *e* sorda (como el de *Vergilios*, «Primavera» núm. 111; *Rico franco*, núm. 119: *Caballero de lejas tierras*, núm. 156) y con *i* sorda (como: *Bodas hacen en Francia*, núm. 157; *Tiempo es el caballero*, núm. 158; *Del Soldán de Babilonia* núm. 196).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tisfacción de la necesidad natural de un ritmo que se hiciera perceptible, y que debe compararse no con el martilleo de la consonancia uniforme sino con el guitarreo de la asonancia del conjunto, se hizo una armonía realzada por el contraste, de una disonancia intencional, propia para un goce artísticamente refinado.

Desde fines del siglo xv, empero, cuando la poesía artística española se acercaba cada vez más á la popular, y empezó á darse cuenta y enterarse de los romances populares y juglarescos, á parodiarlos y glosarlos (1), y finalmente hasta á imitarlos, se muestran como productos de esta acción y reciprocidad mutuas entre las poesías artística y popular en el desenvolvimiento de los romances, sobre todo por la influencia de la artística; las rimas puras sordas y la introducción de las sonantes (2); después por la reacción de la poesía popular incorregible en este respecto, primero la tolerancia y después la imitación paródica de los enlaces impuros asonantados; posteriormente el cultivo intencionado de la asonancia en artística diferencia de la consonancia; y finalmente la asonancia artística introducida á conciencia en la poesía popular y elevada hasta el predominio (3).

---

(1) Rengifo (l. c., pág. 44) dice: «No ha muchos años que començaron nuestros poetas á glossar romances viejos, metiendo cada dos versos en la segunda de las dos redondillas. Y han sido tan bien recibidas estas glossas que les han dado los músicos muchas sonadas, y se cantan y oyen con particular gusto.»

(2) Así es que en los más largos romances juglarescos ya señalados han llegado hasta nosotros los enlaces primitivos en su rusticidad, lo menos alterados que sea posible.

(3) Se han admirado algunos de que no hallara aceptación alguna la asonancia en la lengua italiana no menos rica que la española en terminaciones vocales plenisonantes; pero esto se explica si se piensa que la poesía italiana ya desde un principio fué meramente artística, y que bajo la unilateral influencia de ésta se desenvolvió la posterior poesía popular de los italianos. En la poesía portuguesa, que tuvo un proceso evolutivo semejante, se introdujo la asonancia por la influencia del cultivo de la poe-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Es, por lo tanto, la validez de la rima como tal y como sorda á la vez un criterio para juzgar la antigüedad y carácter popular de los romances; los que tienen rima sonante, aun cuando á las veces todavía imperfecta, pertenecen ya á fines del siglo xv, y los que tienen asonancia más cultivada, esto es, más artística y todavía más sonante (1) han sido compuestos ó por lo menos arreglados formalmente desde mediados del siglo xvi. En tiempo de Lope de Vega es cuando por primera vez, como lo ha notado Martínez de la Rosa (l. c., t. i, pág. 204), se hizo corrriente la asonancia aun en las poesías con versos cortos, de redondilla menor, como romances cortos, letrillas, endechas, seguidillas, etc., y dominante en general en las canciones populares. (V. también Alcalá Galiano, en Depping, l. c., i, pág. lxxii.)

Finalmente, por lo que hace referencia á la composición *estrófica* y á la división de los romances, he dado ya arriba las razones por las cuales infiero que fueron compuestos originariamente en cuartetas. Voy á añadir aún á este propósito que la primitiva cuarteta se conservó y llegó á pasar por tipo normal aun después del enlace y fusión de los romances populares en más grandes conjuntos, á modo de epopeyas, con asonancia general, y á pesar de la transformación en algo semejante á tiradas, enlace y fusión introducidos por la poesía juglaresca. Lo prueba una vez más

---

sía artística española. Los demás idiomas románicos y germánicos eran demasiado pobres en terminaciones vocales plenisonantes, y así ha sucedido que sólo en el castellano llegó á ser dominante la asonancia cultivada artísticamente, porque sólo en él concurrían las dos condiciones para ello: el vocalismo y el desenvolvimiento popular de la poesía artística.

(1) La poesía artística gusta en general de rima sonante más rica, que es de su invención (v. *Ueber die Lais,* pág. 171), y sobre todo ha cultivado la asonancia sonante para hacerla más perceptible; pero precisamente por esto evitaba las asonancias alternadas (v. Du-Méril, *Essai,* página 108). Así es que todos los romances moriscos tienen asonancias sonantes desarrolladas.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

el ya mencionado pasaje del «Arte de poesía castellana», de Juan de la Encina, en el cual cita expresamente entre las «coplas ó versos de quatro pies» los romances: «Y aun los romances *suelen ser de quatro en quatro* piés etc.», añadiendo en la misma obra después que ha tratado de las estrofas de cinco ó seis versos: «Mas desde seys pies arriba por la mayor parte suelen tornar á hazer otro ayuntamiento de pies de manera que serán dos versos (dos estrofas) en una copla (doble estrofa), y comúnmente no sube ninguna copla de doze pies arriba porque parecería desvariada cosa: *salvo los romances que no tienen número cierto* (1).

De donde se sigue que por una parte es cierto que todavía entonces servían las cuartetas de estrofa fundamental y normal de los romances, pero por otra parte, en tiempo ya de Encina era tan vaga en la mayoría de los casos la división estrófica de ellos, que no se daba medida alguna determinada de renglones ó igualdad de ellos en las estrofas que fuera mantenida y marcada con preci-

(1) También Rengifo (l. c., pág. 40) cita la división de los romances en «Quartetas». Entre los modernos se llaman las cuartetas de romances y redondillas en general «cuartetas», y las estrofas consistentes en cuatro versos más largos «cuartetos» (v. Salvá, «Gramática castellana», 7.ª edición, París, 1846, 8, pág. 407). En pro de esta acepción de *cuarteta* habla también el siguiente pasaje de las «Seyscientas Apotegmas y otras obras en verso» de Juan Rufo (Toledo, 1596, 8, hoja 26); pasaje interesante para la historia de la poesía romancesca en general: «Sin duda *este tiempo florece de poetas que hazen romances,* y músicos que les dan sonadas: lo uno y lo otro con notable gracia y aviso. Pues como es *casi ordinario* amoldar los músicos los tonos con la *primera copla* de cada romance, dixo á vno de los poetas que mejor lo componen, que escusase en el principio afecto ni estrañeza particular, si en todo el romance no pudiesse continualla: porque de no hazello resulta, que el *primer quarteto* se lleua el mayorazgo de la propiedad de la sonada, y dexa pobres á todos los demas». Así es que hallamos un romance épico del año 1496, «Primavera», núm. 102, impreso en un *pliego suelto* en cuartetas separadas de hecho, y designadas en el título como «coplas» mientras otra impresión, como la de la «Silva» de 1550, da á la misma versión el nombre de «romance».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sión. Pero esta vaguedad é irregularidad están en parte basadas en este género de estrofas y en los cantos populares en general y en la monótona melodía del romance en particular (1); en parte fueron favorecidas en la poesía

---

(1) Cuán fácilmente pasa este género de estrofas en general á pareados no estróficos, lo he demostrado en mi obra *Ueber die Lais,* páginas 122-181-183 (esto es también lo que ha inducido á Du-Méril, *Essai,* pág. 197 á considerar como poema estrófico á «Lai roman et le romance espagnol», v. W. Grimen *Zur Geschichte des Reims*, pág. 169). Cuanto más antiguos y más populares son los romances, tanto menos se disponen en una división estrófica regular. Huber (Introducción, pág. XXVII), dice con razón: «Pues aunque hay y habrá muchos romances que se cantan y cantaban en coplas de á cuatro versos, y que, por consiguiente, se habían pensado y sentido en esta forma por el poeta, también hay muchos y principalmente entre los más populares que se cantan sin distinción de coplas, y con toda la solemnidad ó monotonía épica que se pueda desear.» Así es que la melodía de los romances lleva naturalmente la suya, que Durán (l. c., t. I, pág. LIV, nota 14) caracteriza así: «La música primitiva de los cantos populares se ha perdido del todo cuando la de los romances se conserva inalterable. Esta parece un gemido prolongado y monótono, pero que no deja de producir su efecto cuando acompaña las danzas pausadas del país.» Los más largos romances juglarescos podían muy bien haber sido meramente recitados en tiempo posterior, por lo cual se disipó por completo la división estrófica conservada tan sólo por la melodía.

La ingeniosa autora que escribe bajo el nombre de Fernán Caballero ha dado en su novela *La Gaviota* (Madrid, 1856, 8, t. I, páginas 127-128) una descripción del canto de romance todavía corriente en Andalucía, tan encantadora y característica, que creo deber reproducir aquí este pasaje en su original. Dice así: «El pueblo andaluz tiene una infinidad de cantos; son estos boleras, ya tristes, ya alegres; el ole, el fandango, la caña, an linda como difícil de cantar, y otras con nombre propio, entre las que sobresale el *romance*. La tonada del romance es monótona, y no nos atrevemos á asegurar que puesta en música, pudiese satisfacer á los *dilettanti*, ni á los filarmónicos. Pero en lo que consiste su agrado (por no decir encanto), en las modulaciones de la voz que lo canta, es en la manera con que algunas notas se ciernen, por decirlo así, y se mecen suavemente, bajando, subiendo, arreciando el sonido ó dejándolo morir. Así es que el romance, compuesto de muy pocas notas, es dificilísimo cantarlo bien y genuinamente. Es tan peculiar del pueblo, que sólo á estas gentes, y de entre ellas á pocos, se lo hemos oído cantar á la perfección; parécenos que los que lo hacen, lo hacen como por intuición. Cuando á la caída de la tarde, en el campo, se oye á lo lejos una buena voz cantar el romance con

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

juglaresca por la introducción de la monorrimia y la fusión de muchos pequeños romances en un conjunto mayor; en parte, finalmente, son la consecuencia inevitable de la transmisión oral expuesta á tantas omisiones y adiciones y de las posteriores anotaciones, á menudo incorrectas, sobre todo si no se tenía en ellas en cuenta la melodía. Nos encontramos, por lo tanto, con que los romances están impresos aun en las más antiguas colecciones (hasta en el «Cancionero» propio de Encina) sin división estrófica, habiendo seguido no sin razón este seguro proceder los más de los modernos editores (1).

melancólica originalidad, causa un efecto extraordinario, que sólo podemos comparar al que producen en Alemania los toques de corneta de los postillones, cuando tan melancólicamente vibran suavemente repetidos por los ecos, entre aquellos magníficos bosques, y sobre aquellos deliciosos lagos. La letra del romance trata generalmente de asuntos moriscos, ó refiere piadosas leyendas ó tristes historias de reos.»

(1) Entre los españoles casi todos, como Quintana, Reguero, Durán, Ochoa, etc. Depping, por el contrario, ha concedido singular importancia á la división en cuartetas, intentando emplearlas en todos los romances sin excepción. Donde se vió sin embargo obligado á admitir estrofas de seis renglones, lo explica por una especie de licencia poética, en cuanto los dos versos así añadidos á la cuarteta «se cantaban con acompañamientode guitarra y castañuelas, más de prisa y como entre dientes» siendo así cubierta y aplanada esta irregularidad. La inconsistencia de esta suposición ha sido mostrada por Alcalá-Galiano en las notas á la Introducción de Depping (t. I, páginas XIV-XVI y pág. LXXVI) aun cuando él también esté por la división en cuartetas. Hasta tal punto es esta opinión la derecha que, como ya lo he mostrado, la cuarteta fué y sigue siendo en realidad la estrofa fundamental y normal de los romances, pudiéndose dividir sin estorsión alguna según ella muchos de los posteriores, más líricos y artísticos. Aún hay más, y es que concedo que á menudo, cuando queda sobrante un pareado, éste debe agregarse á la estrofa final (como v. gr., en el romance del conde Alarcos que se deja dividir en cuartetas, sin más que los dos versos que el poeta ó el juglar ha añadido como epílogo á la estrofa final: «Acá nos dé Dios su gracia y allá la gloria cumplida.») Pero el ejemplo mismo de Depping ha mostrado del modo más evidente cuán impracticable es aplicar este sistema á todos los romances, aun á los antiguos populares y á los juglarescos, y cómo apenas puede evitarse, sin ayuda de la melodía, una división insegura y caprichosa. El editor de la impresión londonense de la colección de Depping, Salvá, se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Por el contrario, en los romances posteriores, compuestos ó arreglados por poetas artísticos, y aun en los modernos populares, se vuelve á observar con tanta exactitud la división en cuartetas, que no puede menos de reconocerse que es así, y que las colecciones más modernas del siglo XVII están ya impresas con separación de las cuartetas, como ya lo hice notar en la primera parte, tratando del número 21.

Como resultado de esta indagación, podría presentarse el hecho de haberse conservado en los romances secundarios la medida de versos y estrofas de los romances primarios (1),

---

ha explicado ya así (t. I, páginas XII-XIII): «Creyendo Depping equivocadamente, según lo expresa en su prólogo, que es de rigor el que el romance castellano esté dividido en estrofas de á cuatro versos, adoptó este corte, y no resultándole muchas veces, ya en medio del romance, donde el sentido queda completo en el segundo, y aun en el primer ó tercer verso de sus imaginados cuartetos, ya en el fin, porque así el romance como el sentido de cada una de sus partes, pueden tenerlo en cualquier verso; completa á su modo los cuartetos que cree faltos, agregándoles versos que pertenecen á otro concepto ó á otro miembro del período. De aquí resultan muchos errores que producen oscuridad y chocantes despropósitos, confundiendo el sentido y la rima. etc.» Hasta á la nueva edición se puede objetar esto, puesto que Depping ha persistido en su manera de dividir los romances (compárese, v. gr., el que empieza: «A Calatrava la vieja» en la división de Depping con la de Salvá, en el primero de los cuales no se ha tenido en cuenta la alteración de la rima separando muy á menudo en dos estrofas lo que está íntimamente unido por el régimen gramatical, como v. gr., en el romance de Reinaldos de Montalván; t. II, pág. 45, el último verso de la segunda y el primero de la cuarteta). Hállanse también en una tardía colección como los «Romances varios de diversos autores», Madrid, 1655, algunos romances contemporáneos impresos con una división estrófica muy irregular (como v. gr., páginas 146, 147, 155, 158, 163-166, etc.)

(1) La conformidad de un maestro tal como G. Grimm, me satisface en alto grado. Dice así *(Zur Geschichte des Reims)*: «Los citados poemas del siglo IX hacen probable el que también en los idiomas románicos la *estrofa de cuatro versos era la forma natural y más antigua de los cantares populares*, con las diferencias que hemos notado en el latín: lo cual *vale también para los más antiguos romances españoles* como lo ha demostrado F. Wolff.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

y que sólo sufrieron modificaciones las maneras de rima que no habían surgido puramente del principio de la poesía popular; y precisamente en este respecto han sido también influidas mayormente por la poesía popular las formas de las canciones populares de otras naciones, y aún más que los romances, que por lo menos no admitieron la rima propiamente alternante, y las estrofas artísticas, que sólo por ella se hacían posibles. Pues los romances total ó parcialmente en estrofas redondillas, quintillas, etc. (1), son meros productos artísticos ó arreglados é interpolados por poetas cultos, los cuales, como se había puesto de moda entre ellos hacer romances, llevaban á éstos ó daban como tales esos y semejantes artificios, como añadidos y apéndices de coplas, villancicos, letrillas, octa-

(1) Así, por ejemplo, el fragmento de un poema romanceado en redondillas con rima alternante, atribuido á Alfonso XI (v. Argote de Molina, «Nobleza de Andalucía», lib. II, cap. 74);—lo mismo los romances que se hallan en el «Cancionero de romances», fol. 237 v.° de Torres Naharro, y fol. 272 v.°, que empieza: «Desamada siempre seas», en redondillas octosílabas.—Totalmente, en quintillas están el que hallamos en la misma colección, fol. 293 v.°, que empieza: «Después que por mi ventura;»—el de Rugero del «Romancero general», en Depping, II, pág. 159 (distribuido por éste defectuosamente; bien en la edición de Salvá, II, pág. 316).—En quintillas está, por ejemplo, el discurso del arzobispo en el romance del Conde Claros («Primavera», n.° 190), según el Can. de rom.»,—pero que propiamente es una intercalación en vez del pasaje del antiguo romance, que está por separado en el «Canc. de rom., fol. 90 v.°, y en el «Cancionero general» con una glosa de Francisco Leén, muchos versos de la cual están repetidos en aquellas quintillas. Además, en el «Cancionero de romances» y en la «Floresta» van agregadas á estos romances como apéndice cuatro quintillas (Su tío el conde—Respuesta y fin) que estan también tomados de aquella glosa. Este romance, admirablemente hermoso, fué arreglado de múltiples maneras por los poetas artísticos del siglo xv, pues fuera de aquellas adiciones, Lope de Sosa imitó paródicamente en un romance el discurso del paje (empezando desde el verso: «Mas envidia he de vos conde»), añadiéndole un «villancico por desecha» (en el «Can. de Rom.», fol. 91, y también en el «Canc. general»), y este romance de Soria fué de nuevo glosado por otro trovador, Soria (en el «Canc. gen.»).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

vas, etc. (1), que no tenían de común con aquéllos mucho más que el nombre. Dentro del espíritu de la poesía popular, sólo sucedió la unión de las estrofas de romance con estribillos ó refranes, lo cual podía ocurrir en romances populares genuinos, pero más líricos (2). Los romances cortos destinados al baile y la representación llevan lo más á menudo, como es natural, letrillas y estribillos, si

(1) Como lo acabo de mostrar en el romance del conde Claros. También Encina tiene un par de romances unidos con villancicos (v. su «Cancionero», fol. LXVII); igualmente están enlazados con villancicos y coplas en el «Canc. de rom.» (fol. 255 y 284), los romances de Nuñez y Villatoro. Con más frecuencia aún hallamos agregadas *letrillas* á los romances de los siglos XVI y XVII, procedentes de poetas artísticos, como pueden probarlo innumerables ejemplos en el «Romancero general», y hasta octavas se unían á ellos, v. gr. en Depping, I, pág. 63, á lo que observa Alcalá Galiano: «No es peculiar de este romance, sino al reves, común á muchos (es decir, de los procedentes de poetas artísticos) el variar de metro, ya sustituyendo consonantes, ya empleando versos de medida más larga que la octosílaba.» Pero á las veces pasan las redondillas á versos cortos, como v. gr. de siete sílabas con rima alternante (v. l. c., p. 314). Es sabido que los poetas artísticos posteriores, después de la introducción del endecasílabo, hicieron romances hasta en este verso, llamándolos «romances heroicos».

(2) Alfonso X, como se ha dicho, unió ya sus romances espirituales con *estribillos*. Así, el famoso de: «Paseabase el rey moro», en algunas ediciones de la «Historia de las guerras civiles de Granada», de Hita, lleva el refrán: «¡Ay de mí, Alhama!»—Entre los romances históricos, sin embargo, están provistos de estribillo la mayor parte de las veces tan solo los posteriores y procedentes de poetas artísticos, como, v. gr., muchas de las posteriores ediciones de la «Silva» y del «Romancero general» que tratan del Cid, de D. Pedro el Cruel, de D. Alvaro de Luna, del rey D. Sebastián, etc. (en Depping, I, pág. 235, 318, 332, 354, 358, 407, etc.). Más frecuentemente, como es natural, en los líricos, de que contiene muchos ejemplos el «Romancero general».—Rengifo (l. c., pág. 40) dice a este propósito: «Los romances ordinarios no llevan repetición que no sea de los mismos versos de cada quarteta. Pero hay otros que repiten un verso tras cada dos redondillas, como este que hemos puesto por exemplo: otros tras cada una, y otros que no repiten versos enteros, sino una palabra con algún affecto. La qual variedad suele nacer de la música.» Comp. los ejemplos de romances que están construidos en alguna forma divergente de la normal, y que, como es natural, proceden de poetas artísticos, reunidos por Durán en los tres primeros apéndices de su edición.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

bien estas antiguas y genuinas formas de cantares del pueblo sólo se diferencian, por lo demás, de los romances más épicos por el metro corto, los *redondillos de arte menor*, de seis sílabas, totalmente nacionales (1).

(1) Sarmiento (loc. cit., pág. 194-195) ha hecho notar ya que los redondillos de seis sílabas no son menos antiguos ni menos populares. Un ejemplo muy notable y antiguo de ello es la *serranica ó cántica serrana*, que hallamos en el Arcipreste de Hita (en la edición de Ochoa, pág. 481): «Cerca la Tablada», etc., un fragmento de la cual considera Argote de Molina como un romance de «Domingo Abad de los romances». Toda ella está en redondillos de seis sílabas, entre ellos muchos con ritmo dactílico (ó esdrújulo), de tal manera que, unidos dos, dan ya el prototipo de los *versos de arte mayor*. Tiene una *cabeza* en cuarteta monórrima, y consta de cuartetas en pareados ó monórrimas con un refrán que rima con la *cabeza*, es decir totalmente á la manera de las *letrillas* con *estribillo*.—Las demás *serranicas* del Arcipreste de Hita están compuestas en redondillas octosílabas con rima alternante.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

III.

Del carácter principal y la base material de los romances y su división fundada en esta, ó sea de los diferentes géneros y clases de romances.

Antes de pasar del desarrollo formal de los romances á su fundamento material ó de asunto, tengo que anticipar algunas observaciones sobre su *forma poética* en el más elevado sentido y sobre el *carácter que según ella se determina*, esto es, sobre su diferencia de *origen* característicamente manifestada en su tono, colorido y modo de composición y de ser tratado el asunto.

Me tranquiliza en este difícil y áun poco trillado camino el poder servirme de guía tan seguro como el señor profesor Huber.

Lo que dice Huber de las colecciones de romances del Cid vale muy bien para los modernos romanceros en general. En éstos se encuentran unos inmediatamente tras de otros, á lo más, ordenados por asunto, romances entre cuyas épocas de composición median siglos; los más antiguos monumentos de la poesía popular española que han llegado hasta nosotros, se perdieron—*rari nantes*—en el circundante desierto de los pro-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ductos á modo de crónica ó amanerados de los doctos y poetas artísticos de los siglos XVI y XVII. El mal sube de punto si, como en la colección de Depping, sólo muy raras veces se mencionan las fuentes. Se ve el lector abandonado simplemente á su propio sentido y tacto para la poesía popular, teniendo que mostrar á menudo fino olfato para poder distinguir por el olor el tomillo entre las flores de jardín. Quien lo tenga y esté en disposición de poder comprobar críticamente la forma externa, sabrá distinguir las genuinas, aunque á menudo poco brillantes flores silvestres de la poesía popular de las imitadas artísticamente y más aún de los pomposos engendros de la poesía artística, brillantes con opulento colorido.

Huber divide los romances respecto á este su carácter total en «tres clases ó géneros... esencialmente diferentes en todos respectos, aunque no sin ciertas transiciones,» contando en la primera los genuinos romances antiguos ó viejos, que nacieron ya después del suceso cantado, se trasmitieron por boca del pueblo, y que cuando fueron fijados por primera vez por la escritura, es decir, en la forma en que han llegado á nosotros, no habían alterado esencialmente su carácter. Este carácter consiste precisamente en lo que hace que se reconozca toda poesía popular y que, como dice Huber (1), se siente mejor que puede definirse. Voy, sin embargo, aun á peligro de repetir lo conocido, que no obstante es insuficiente todavía, á exponer como señales distintivas del mismo: ingenua objetividad sin reflexión, ni sentimentalismo alguno; una narración viva, palpitante y un frecuente tránsito repentino de ella al diálogo dramático; continencia de toda pintura y descripción, con pocos, aunque enérgicos rasgos de los lugares ó las situaciones, de

(1) Desde entonces ha hecho éste, en las *Gotiing Anz*, (1857, cuadernos 45, 46, pág. 447,) algunas observaciones tan notables como finas acerca de la señal característica de los romances primitivos; esto es, los de la primera clase, poniendo de realce como su capital distintivo, «la profundidad de la verdad épica real,» propia de ellos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tal modo que se siente uno transportado en medio de ellos; en los sentimientos y el lenguaje de los personajes una sencillez á menudo áspera y una naturalidad colindante con la rudeza; en una palabra, por todas partes rastros de circunstancias y estados primitivos y naturales, tan poco afinados como corrompidos por el falso brillo de la civilización. A estas notas ó señales características internas corresponden las externas y formales; una lengua y versificación robustas, pero todavía inflexibles, rima imperfecta, la mayor parte de las veces sorda ó aguda (mezclada con sorda bísilaba) una estructura estrófica suelta, y como criterio meramente literario el presentarse tales romances tan sólo en pliegos sueltos y en las más antiguas colecciones del siglo XVI (antes de 1590) como en el *Cancionero de Romances*, la *Silva*, en Timoneda, etc., (en los manuscritos no se nos presentan.)

Por último, es negativamente característico para estos romances todo aquello por lo cual se diferencian de los de las demás clases. Pero precisamente estos romances populares han sido expuestos en su mayor parte en el respecto de la lengua á cambios rejuvenecedores, puesto que se conservaron por tan largo tiempo en boca del pueblo, y la forma en que han llegado hasta nosotros apenas puede alcanzar más allá del siglo XVI. (A pesar de lo cual conservan todavía á las veces pasajes aislados que han quedado ilesos, y que pueden remontarse á alta antigüedad, á veces más remota que el comienzo de la poesía artística.) Aun cuando es, por lo tanto, dificil fijar con exactitud el tiempo propio de su composición, contienen, sin embargo, todavía algún criterio para ello. Pues aparte del ya mencionado y meramente formal de la estructura de rima y de estrofas y de la construcción sintáctica en que la tradición ha alterado los elementos menos que en los lógico-etimológicos, las inflexiones y formas gramaticales mucho más movibles, aparte de esto, son ya criterios para ello, sobre todo, el modo de sentir, los usos y costumbres que han observado fielmente durante siglos y que pueden indicarnos con aproximada certe-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

za el tiempo de su nacimiento y composición (1). Con la mayor certeza pueden colocarse en la segunda mitad del siglo XV entre los romances de esta clase como contemporáneos de los sucesos cantados, muchos históricos, de las guerras con los moros. (2).

Un género intermedio ó de transición entre la primera y la segunda clase de Huber lo forman los romances juglarescos, que éste no ha mencionado, por presentarse poco á la consideración entre los del Cid, y que con todas sus notas características sólo se hallan entre aquellos que tratan de asuntos sacados de la ep opeya caballeresca, sobre todo del ciclo de leyendas carolingias (aunque también pertenecen á esta clase algunos que tratan leyendas bíblicas y de la antigüedad); tienen am bién la naturalidad de tono, expresión, costumbres y modo

(1) Así, v. gr., los romances de los Siete infantes de Lara, «Primavera» núms. 19, 20, 25, contienen probablemente fragmentos de un romance compuesto en los siglos XIII ó XIV; pues á este tiempo pertenece el uso, citado en ellos, de cortar el traje á las mujeres impúdicas ó infieles «por vergonzoso lugar» (v. Durán, T. I., pág. 440; Grimm «*Rechtsaltezth*» pág. 711; *Li Roman de Parise la Duchesse*, pág. 158.) Véanse ejemplos análogos con buenas observaciones en el «Romancero» de Damas Hinard, I, pág, XV-XIX.

(2) Véase esta sección en la «Primavera,» tomo I, pág. 234 y siguientes. (Romances fronterizos.) Así como también pueden servir en general de ejemplos de lo aquí dicho los pertenecientes á la primera clase que se hallan allí, tomo II, pág. 421. A esta clase pertenecen también algunos romances históricos, que fueron algo arreglados por los juglares, á pesar de lo cual han quedado sin alteración en su carácter principal y en sus notas esenciales. Así, v. gr., han sido sustituídas antiguas formas gramaticales por otras más corrientes, pero se conserva la sencilla construcción y la manera de expresarse, ó se reconoce el esfuerzo por hacer más regulares metro y rima, y ésta más general, aunque valga todavía por tal y sea sorda. Un romance de esta clase es, v. gr., el primero citado de la «Primavera,» núm. 25. Comp. También las finas observaciones de Huber en los «*Götting. Anz.*» 1857, cuadernos 45 y 46, págs. 443 á 448, acerca de la relación de los juglares con los romances primitivos y sus notas características.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de pensar de los romances populares, estando lo más cerca posible de éstos áun en el respecto formal (la mayor parte con rima sorda monosílaba ó bisílaba en *a* y *a—e* y estructura estrófica suelta), gustan, sin embargo, de la extensión y locuacidad épicas, por lo cual, así como por su enlace encíclico, se acercan á menudo al tono de los cronicones, conteniendo en general muchos menos elementos líricos y dramáticos que aquéllos; en no pocos se muestran ya trazas del esfuerzo por imitar, con los asuntos traídos de epopeyas extranjeras, también sus formas acomodándolas á lo popular, de tal modo que en realidad forman pequeños *cantares de gesta*. Se mantienen todavía totalmente objetivos, es cierto, pero se nota en ellos que no son ya canciones de inspiración del momento, que cantan con la voz misma del pueblo, sino que se las canta á éste un cantor ó recitante de profesión, que habla á las veces en primera persona, entrelazando una aplicación ó manifestación moral de su sentimiento subjetivo (1).

---

(1) Entre estos romances juglarescos que se reconocen por su desmesurada longitud, es uno de los más formados y característicos el de Grimaldos y Montesinos. Empieza con una observación admonitoria del juglar:

Muchas veces oí decir
Y á los antiguos contar,
Que ninguno por riqueza
No se debe de ensalzar,
Ni por pobreza que tenga
Se debe menospreciar.
Miren bien, tomando ejemplo
Dos buenos suelen mirar,
Como el conde, etc.

La exposición está totalmente en tono de narración, cuyas aplicaciones indica el juglar por la tradicional fórmula «hablemos de esto ó de lo otro», como

No prosigo más del rey
Sino que lo dejo estar;
Dejemos lo de la corte
Y al conde quiero tornar.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Estos romances juglarescos han sido escritos desde muy temprano, lo que está en la naturaleza misma de las cosas. Así el romance de Gaiferos: «Asentado está Gaiferos», se conserva en un manuscrito del siglo XVI. (V. Durán, I, pág. 252.) Entre los impresos primeramente en pliegos sueltos los más, no sólo para servir á los poetas artísticos de parodia ó glosa, sino también por ellos mismos, son precisamente romances

---

y

Dejo de los caballeros
Que á París quieren tornar;
Vuelvo al conde, etc.

Una vez expresa su sentimiento subjetivo:

Pues las damas y doncellas
Que allí hubieran de llegar
Hacen llantos tan extraños,
Que no los oso contar:
Porque mientras pienso en ellos,
Nunca me puedo alegrar.

Este romance está en la *Silva*, en la edición de Barcelona, de 1582, en un pliego suelto del siglo XVI y en la *Floresta*, (v. *Primavera*, número 175), pero falta en el *Cancionero de romances*, que sólo contiene un fragmento del romance que es propiamente continuación del citado arriba y que empieza: «Cata Francia, Montesinos,» el cual se halla igualmente en la *Silva*, y en la *Floresta*, (v. *Primavera* núm. 176.) De los romances pertenecientes á esta leyenda de Montesinos, el que empieza: «En las salas de París» es de eomposición y formación posteriores, pues tiene ya más el carácter caballeresco de los romances caballerescos y una sonante (en *a—o*). Se ha mantenido, sin embargo, dentro del tono y la manera expositiva de los romances juglarescos, á cuya manera corresponden sobre todo los dos versos agregados á la estrofa final, que contienen el epílogo del juglar:

Quedaron todos contentos,
Y el romance fué acabado.

Así dan los últimos versos el *Cancionero de romances*, y la *Silva* de 1550 (en ésta con una alteración insignificante: «Y el romance es acabado»); pero la *Floresta*, ha sustituído á eso: «Con mucha paz en su estado.» Estos versos conclusivos faltan por completo en la versión mucho más

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

juglarescos de que he presentado muchos ejemplos. Por esto han sufrido menos transformaciones en el respecto lingüístico y formal, siendo entre los romances en general, á juzgar por la forma en que nos han llegado, los más antiguos. Pero es más difícil determinar con exactitud el tiempo de su composición, áun cuando no falten criterios extrínsecos é intrínsecos por los cuales podamos suponerlos, no sólo del siglo XV, sino algunos del XIV, y hasta del XIII, como lo han hecho críticos españoles (1). Se nos presentan, em-

---

sencilla y popular en general, y por lo tanto, más antigua y legítima, que contienen de este romance un pliego suelto de la colección de Praga (*Primavera*, núms. 177 y 777[a]) aunque en el título del pliego suelto se dice ya, «*hecho por Juan del Campo*» (esto es, arreglado por este antiguo juglar.) Una estrofa final semejante con dos versos de epílogo del juglar tiene el romance del conde Alarcos, como lo he observado en una nota anterior. Que el romance del conde Alarcos en la conocida versión española es un arreglo hecho por un juglar de uno más antiguo popular, lo prueban las versiones portuguesas que de él se conservan, dadas á conocer por Almeida Garrett, versiones con rasgos más legítimos y en comprensión más breve (v. *Primavera*, tomo II, págs. 124 126.) He dicho ya que los romances de Montesinos, Durandarte y Belerma que se hallan en Depping, II, núms. 32, 34, 35, 36 y 37, me parece no son más que fragmentos y variantes de un romance juglaresco. Por el contrario, el más gracioso que los demás romances de Montesinos que hallamos en la misma obra, número 30, tomado de la *Rosa florida*, está en tono popular, áun cuando de tiempo tardío, y el núm. 33 es una *trova* del conocido romance del Cid: «Afuera, afuera, Rodrigo.» (Los dos están en el «Canc. de ron.») y todos estos romances, de origen y carácter tan diferentes, están abigarradamente entremezclados en Depping, porque sólo tomó como guía de la ordenación el asunto.

(1) Como Durán, l. c., I, pág. 56; Clemencín, en su *Don Quijote* comentado, tomo I, pág. 80, y tomo V, págs. 386-395; *Ocios de Españoles Emigrados*, tomo IV, págs. 3-4. Pertenecen á los criterios externos los formales del lenguaje, versificación y rima; siendo éstos notablemente más antiguos y rudos en la mayor parte de los romances juglarescos, comparados con los que se ha probado proceden del siglo XV, y hasta con los poemas populares y artísticos de los siglos XV y XIV. Es, además, un criterio externo el que muchos de ellos sirvieran como temas

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pero, entre los romances de esta clase algunos que han sido hechos, según se ve claro, siguiendo á las novelas de caballerías, en prosa, de los siglos XV y XVI, diferenciándose así hasta en el aspecto formal de los más antiguos, pues tienen una versificación más flúida, rima perfecta, consonante (la mayor parte de las veces en *ado)*, giros más elegantes, y una expresión más rebuscada. Pero si éstos se caracterizan por lo dicho como productos tardíos del siglo XV y de la primera mitad del XVI, esto mismo da de nuevo nueva confirmación al supuesto de un tiempo de composición notablemente más antiguo para los otros, á los que faltan todas estas ventajas (1).

para glosas y parodias á poetas artísticos de principio del siglo XVI, debiendo de haber sido compuestos, por lo tanto, cuando menos ya en el siglo precedente, como, por ejemplo, el romance del conde Claros, un fragmento del cual parodió Lope de Sosa, poeta de principios del siglo XVI. Comp. Clemencín, l. c., tomo V, págs. 289-391, el cual pone á Lope de Sosa, así como á los demás glosadores de este romance, Francisco de León y Soria, en la mitad del siglo XV. Aparte de que los romances juglarescos del ciclo carolingio se mencionan ya en la *Crónica general*, alfonsina, no pareciendo se hayan conservado en los llegados hasta nosotros según el contenido allí indicado, sirve para no pocos de los que estamos tratando de criterio interno, las costumbres, usos, etc., que indican su composición en la época del florecimiento de la caballería, ó sea á fines del siglo XIII, aunque la mayor parte se califiquen como productos del siglo XIV. Así, por ejemplo, en el ya mencionado romance del conde Claros el ruido del pecho de un caballo descrito así: «Con trescientos cascabeles,—Alrededor del petral, etc.,»—petrales con cascabeles, que estaban de moda, sobre todo en el siglo XIII, (v. Du Lange, s. v., *Cascavellus*, comp. Dozy, l. c., pág. 644); y hasta el anacronismo que nos presenta respecto al tiempo carolingio, la mención de las monjas trinitarias, indica el mismo siglo, en que, como es sabido, fué fundada esta orden. Se ha conservado también de la misma leyenda otro romance más moderno y popular, probablemente del siglo XV, que empieza: «A caza va el emperador», (en el *Canc. de Rom.*, en versión portuguesa también; véase *Primavera*, núm. 191) en que esta leyenda está unida con rasgos de otra y modificada por ellos, la leyenda cantada también en romances del conde de Barcelona y la emperatriz de Alemania. (*Primavera*, núm. 162.)

(1) Tales romances juglarescos posteriores se hallan sobre todo acerca de la leyenda de Reinaldos de Montalván, v. gr., el del *Canc. de rom.*, y de la *Silva*, ed. de 1617, (*Primavera*, núm. 189) que empieza: «Ya que estaba don Reinaldos» (con rima consonante en *ado*); y de la *Silva*, y la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Sirve para estos romances juglarescos en el estado en que han llegado hasta nosotros la sentencia de un crítico tan competente como Durán (l. c., tomo I, pág. 24): «Ninguno puede

Floresta (Durán, núm. 368): «Cuando aquel claro lucero,» con rima sorda, pero más perfecta en *a*, y dicción tan rebuscada, que se conoce por ella que fué arreglado por un poeta artístico, áun cuando no lo confirmara expresamente un pliego suelto de la colección de Praga, en cuyo título se dice ya: «Hecho por un gentil hombre. Agora de nuevo muy fuera del propósito de los otros.» Existe también acerca de la aventura en él narrada, una antigua versión popular en el *Canc. de rom.*, y en la *Silva*: «Estábase don Reinaldos.» (*Primavera*, núm. 188.) Un ejemplo aún más concluyente de la relación que estos más modernos romances juglarescos guardan con aquellos más antiguos, nos lo dan las dos versiones de la defensa de Rolando y venganza de Reinaldos, calumniado por Galalón, el más antiguo de los cuales empieza en el *Canc. de rom.*: «Día era y de San Jorge,» (*Primavera*, núm. 187) y el más moderno en las ediciones posteriores de la *Silva* y de la *Floresta* (Durán, núm. 367): «Francia la noblecida.» Este está muy ampliado por descripciones más circunstanciadas y discursos largos, y rimado en rima consonante, en *ado* hasta el verso: «Guarda era de una puente.»

Para hacer visible esta relación, voy á insertar aquí el discurso de Rolando en ambas versiones. La más moderna y menos conocida contiene algunas alusiones á una aventura tomada de la epopeya italiana, y que no se nos presenta en los romances conservados. (Comp. acerca de éste la nota de Durán, l. c. I, pág. 232).

Versión más antigua:

«Mucho me pesa, señor (Carlomagno),
Dello tengo gran pesar,
Que á Reinaldos en ausencia
Tan mal le quieren tratar;
Y si tal cosa pasase,
La vida me ha de costar.»
«El emperador con enojo», etc.

Versión más moderna:

«Mucho me pesa, señor,
Desto soy muy enojado,
Que á Reinaldos en ausencia
Tan mal le hayáis tratado
Por consejo de traidor;
No merecía tal pago.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»atribuirse, tal cual existe en *su actual redacción*, á un tiempo »más remoto que *la primera mitad del siglo XV.*»

En la segunda clase cuenta Huber los romances á modo de crónica, trabajados según éstas por los doctos ó poetas artís-

---

Debiéraseos acordar
De aqueste tiempo pasado
Cuando estábades perdido
De amores apasionado
De la infanta *Belisandra*,
Mora de muy grande estado;
Y cuando él os vido herido,
Y de amor apasionado,
Puso su vida por vos
Hasta haberos remediado.
Y pasó á los sus reinos,
Y su padre había matado,
Mató también tres gigantes
Que la estaban guardando,
Mató muchos caballeros
Que en su nao habían entrado;
Y á pesar de todo el reino
A la infanta se ha llevado;
Púsola en vuestro poder
Por quitaros de cuidado.
Y allá en Córdoba la llana,
Recordaos lo que ha pasado,
Que si no fuera por él
Quedárades captivado:
Mas con sus ingenios y artes
El os hizo libertado.
Mató á madama *Ruanza*,
Reina de gran Estado;
Muchas cosas os ha hecho;
De todas le dais mal pago:
Mas el falso Galalón,
Que tal os ha aconsejado,
Antes que venga mañana
De mí recibirá el pago.»
«El emperador con enojo», etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ticos con intención de instruir ó de aprovechar un ejemplo. En la primera parte (núms. 3 y 4), cuando hablé de los jefes de los romancistas de esta clase, Lorenzo de Sepúlveda y Alonso de Fuentes, señalé sus fuentes, motivos y fines, tal y como ellos los mencionan en sus prólogos y con sus propias palabras, quedando ya con aquello caracterizada esta clase. Se esfuerzan, es verdad, por alcanzar un tono sencillo y desprovisto de todo artificio, y hasta por imitar la forma ruda de los antiguos romances populares; sus producciones se mantienen aún en la esfera objetiva, llevando á lo sumo á modo de apéndice como prólogo ó epílogo una reflexión moral; pero se propusieron con empeño expreso sustituir los antiguos romances mentirosos con el relato de sucesos fidedignos, esto es, el canto vivo del pueblo con la letra muerta de las crónicas, no siendo, por lo tanto, sus romances difíciles de conocer por la falta de color, la sequedad y mezquindad, en una palabra, por el prosaismo á que tendían. En el esfuerzo, sin embargo, por imitar en lo posible la lengua, la versificación y la rima de los antiguos romances populares y juglares, hasta con sus inflexiones anticuadas, giros toscos y rudezas de toda clase, denúnciase á menudo exageración y afectación paródicas (su rima es más regular, no obstante, y sobre todo, con enlaces predominantemente sonantes y asonantados, la mayor parte en *a-o* ó *i-a*). Hasta la objetividad que se esforzaban por alcanzar no es ya la épica é idealizante de la leyenda, sino otra crítico-histórica, desde su punto de vista, pero casi siempre muy mezquina. Tan sólo cuando sus autoridades, las crónicas, habían aceptado leyendas populares y rasgos tradicionales—lo que por fortuna sucedió muchas veces—y había quedado algún aroma de las flores de las canciones populares en sus secas hojas, sólo entonces llegaba á estos romances á las veces un colorido popular y una vitalidad más fresca, y entonces los vemos á menudo semejantes á aquellas flores silvestres, hasta el punto de confundirse con ellas, porque eran un proceso morfológico de los gérmenes de poesía popular que conservaban en el polvo de las crónicas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

vida latente, pero inextinguible (1). Cuento también en esta clase los compuestos en los siglos XVI y XVII sobre sucesos contemporáneos, sobre las cruzadas de Carlos V y Juan de Austria contra los tucos, berberiscos, etc., que no son más que noticias de gaceta en forma de romances («Acta en verso, véanse ejemplos en Durán, del tomo II, pág. 142.) Finalmente, tienen con éstos de común el tono de crónica y la redacción erudito-teológica los romances que tratan de asuntos bíblicos y de la antigüedad, según los libros (v. gr., los que hay en el *Canc. de rom.*, en la *Silva*, y en la *Rosa gentil*, de Timoneda); pues hay romances en tono popular, y pertenecientes, por lo tanto, á la primera clase, cuyos asuntos son tradiciones de la antigüedad clásica ó leyendas cristianas que sobrevivieron durante toda la Edad Media en boca del pueblo. (Ejemplos en la *Primavera*, núms. 109-112.)

Casi coetánea con esta clase de romances, esto es, del último tercio del siglo XVI hasta la mitad del XVII, se nos presenta otra, la tercera de Huber, los romances de moda. Después que los trovadores á fin del siglo XV y principio del XVI habían puesto en honor la forma de romances y dádole derecho de ciudadanía en la poesía artística (no sólo como temas de glosa ó en imitaciones paródicas, sino en composiciones propias, aunque por lo demás sólo en la forma diversas de las demás puramente líricas); después que en la primera mitad del siglo XVI se dignaron imitar los romances populares hasta los doctos, como ya lo hemos visto; después que estos ecos del antiguo renombre nacional que habían llegado á extenderse y ser gustados con el despertar de uno nuevo, si bien meramente externo, desde la mitad del siglo XVI dieron ocasión á que se siguieran las colecciones unas á otras con gran

(1) Huber (l. c., pág. 75) ha recogido los romances del Cid pertenecientes á esta clase del *Romancero*, de Sepúlveda, y de las demás colecciones, su núm. 49, citado entre los anónimos: «A Toledo ha llegado», está también en Sepúlveda; puede contarse en esta clase, v. gr., el del *Romancero general*, y *del Cid*: «En Zamora está Rodrigo», en Durán, núm. 753).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rapidez; después de todo esto era muy natural que hasta los poetas artísticos más posteriores se apoderaran desde fines del siglo XVI de esta forma sancionada por sus predecesores y reconocida como la más propia por toda la nación, y que el hacer romances se pusiera en moda ya desde principios del siglo XVII.

Estos poetas artísticos dieron un paso más todavía, y uniendo ambas especies de imitación, la de los doctos y la de los *trovadores*, procuraban por una parte conservar de lo popular cuanto de ello toleraba su punto de vista moderno-subjetivo para fingir, á falta de sencilla inmediatividad y legendaria base, una objetividad, y anudarla á las antiguas tradiciones; pero por otra parte—persuadidos de la gracia y flexibilidad de la forma romancesca tanto para la expresión épica como para la lírica, y sobrepujando con mucho en tacto y habilidad á sus predecesores, merced al desarrollo que entre tanto había alcanzado la poesía artística—se esforzaban por redondear y afinar la forma y hasta por cultivar y ennoblecer con artística conciencia lo que había en lo popular de imperfección inconsciente, la licencia y encantador abandono que se burlaban de toda regla. Así es como fué reconocida y artísticamente desenvuelta por primera vez la fuerza de la asonancia, oculta en los enlaces imperfectos y las rimas sordas bisílabas, y lo que el oído no ya crítico, pero sí fino del pueblo había dejado pasar como suficiente, fué informado de más rebuscado encanto y elevado á norma. Este refinamiento de la poesía artística lo aceptó después en general y de grado también la poesía popular, porque se había efectuado precisamente dentro de su espíritu. Por lo tanto, como los romances de fábrica de los doctos habían sido hechos dentro de la tendencia didáctica, se echa de ver en la tercera clase ó sea en los artefactos de los poetas artísticos el esfuerzo por hacerlos más artísticos, esto es, más desenvueltos y regulares en la forma técnica, más refinados y civilizados en la forma poética ó en el modo de comprensión y exposición; en una palabra, más perfectos formalmente en todos los respectos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Con esto queda ya expresado en gran parte el carácter diferencial de esta clase ó de la de los romances artísticos: el interés de asunto que predominaba en la clase precedente queda aquí relegado á segundo término, y el trabajo formal, hecho á conciencia refleja de la formación artística, se presenta como lo capital, puesto que el poeta artístico, busca ante todo mostrar el arte, mostrarse á sí mismo como tal poeta. (1) Por esto hallamos en estos romances, en lugar del elemento fundamental objetivo-épico, el antiguo popular subjetivo-lírico; los asuntos, sean todavía tradicionales ó históricos ó ya puras invenciones, sirven tan sólo de pretexto para las situaciones y sentimientos, de tema de sus variaciones, como dice muy bien Huber; es más, la mayor parte de las veces se indica la acción ó la situación con un par de pinceladas, para insertar enseguida descripciones detalladas de trajes y accesorios, consideraciones y reflexiones analítico-psicológicas ó largos discursos adornados con toda la pompa de la retórica lírica, pues si bien los poetas no querían hablar inmediata y descubiertamente de sus propios acontecimientos y sentimientos, escogían una máscara y situación ajustada á ellos («disfraces» véase el romance citado) y en todo caso, áun cuando no les determinara en la elección de asunto ningún interés personal sino el puramente artístico, lo comprendían desde el punto de vista de la subjetividad y lo trataban lírica ó retóricamente. Por esto precisamente estos romances son los más fáciles de reconocer; á través de cualquier disfraz y envoltura, sea la armadura del Cid, el albornoz morisco, el sayo pastoril, el justillo del jitano ó la aguela del jaque, vemos el rostro conocido del poeta, pues Lope de Vega y

(1) Esto lo expresa clara y desenvueltamente el romance satírico del *Romancero general* citado en el número 13 de la primera parte de este ensayo, sobre todo en la cuarteta:

y sin mirar al objeto
se advierte de un buen poeta
el estilo, el pensamiento,
el concepto, y la sentencia.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Góngora eran conocidos de los *aficionados* en su estilo y manera aunque lanzaran al mundo sus romances como «Belardo» ó el «Cordobés.» Y en realidad los mejores de entre estos romances —y desde el mero punto de vista estético muchos de ellos son notables—tienen algo de amanerado, porque se esforzaban por imitar algo dado, heterogéneo, con relación á la esfera artística; extendiéndose esta imitación hasta el lenguaje y la dicción, v. gr. en arcaismos, siendo no menos reconocibles por lo bueno que ha degenerado en ostensible afectación (1).

Los ejemplos de romances de esta clase, son lo más numerosos que darse puede; pues forman la mayor parte de todas las colecciones desde el *Romancero general*, y basta indicar los muchos moriscos, pastoriles, gitanescos y picarescos para aprender á diferenciar los pseudo-históricos y caballerescos de esta clase de los legítimos; sin contar aquellos que se caracterizan como productos de un estilo artístico puesto en moda, por su falta de conceptismo y culteranismo. A las señales ex-

(1) Ejemplos de ello son los romances del Cid: *Cuidando Diego Lainez;* —«*No me culpedes ni he fecho;—Non es de sesudos homes;—De palacio sale el Cid;—Fincad ende más sesudo, etc.*» todos de las colecciones más modernas, del «Romancero general» (sobre todo la segunda parte, que es rica en tales piezas artísticas á lo Chatterton) y de el «del Cid». El último romance se halla también entre los «Romances nuevos» de Francisco de Castaña (v. Huber. Introducción á la Crónica del Cid, pag LXXVIII) é indudablemente es de su fabricación. Todos estos y otros semejantes romances tienen junto á un afectado lenguaje antiguo, versificación flúida, construcción estrófica regulada, asonancias cultivadas, y cuando introducen á una persona hablando, su discurso lleva á la conclusión el nombre del discurrente, todas las cuales son otras tantas señales de ilegitimidad. Ya Lope de Vega y L. V. de Guevara habían hecho comedias en lenguaje anticuado, (*Las famosas asturianas*, y: *El caballo vos han muerto;*) y hasta los dos Moratines é Iriarte se ensayaron «en lenguaje antiguo.» En tiempos más modernos el mismo Durán ha compuesto tales trasuntos imitando el lenguaje antiguo y con éxito magistral en el ciclo de romances *de la Infantina de Francia* («Rom. gen,» núms. 308-316) y en su *Leyenda de las tres toronjas del vergel de amor*. (Madrid. 1856, 8) narrada tan graciosamente.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

teriores de esta clase de romances pertenecen: una versificación flúida, una división estrófica regular en cuartetas y una asonancia cultivada, por lo común sonante, amenudo de una dificultad rebuscada (por ejemplo, en *u*); pues es cosa que estriba en la naturaleza misma de la poesía artística el que se haga su principio, la perfección formal, todo lo homogéneo posible; y no podía contentarse como la didáctico-erudita (que tenía más que hacer con el asunto, sobre todo, respecto á la enseñanza que de él había de sacarse), con la mera imitación de las formas populares, procurando, por lo tanto, reducir por el cultivo sus faltas á preeminencias, como la rima antiartística á asonancia artística y la fatigosa monotonía á armonía encantadoramente envuelta, y sin embargo, bien sonante. El juego irónico que se hacía con los romances, y el burlarse de ellos mismos los que los hacían en romances satíricos y burlescos, en que parodiaban, no sólo el género puesto en moda, sino el hacer romances en general, prueba cómo se iban perdiendo los romances viejos en este cultivo preferentemente formal del espíritu popular, y cómo en la aprensión por la consagración poética del objeto se hacía huera la forma. Así es, que hasta llegaron á ser para la poesía romancesca lo que el don Quijote para los libros de caballerías, pues las ideas del espíritu popular caballeresco y de la caballería popular brotaron á la vida en España casi al mismo tiempo, y si se las quería retener, á pesar de la realidad que contrastaba con ellas, tenían que convertirse en apariencias irónicas ó en caricaturas paródicas. Por lo demás, fácilmente se comprende que, como lo ha hecho notar Huber, muchos de estos romances artísticos se difundieran en esferas más amplias, y en este sentido llegaron á ser una especie de cantares populares, como hoy en día lo son aún cantares de poetas artísticos, sin que por esto puedan ser colocados en una misma clase con los que salieron del pueblo mismo. (1)

(1) Milá y Fontanals (l. c. pag. 57 y sigs.) concede tanta importancia al influjo que los poetas artísticos ejercieron sobre el *pueblo*, en el senti-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Esta clasificación iniciada por Huber y aplicada de un modo más general por mí, no sólo la ha adoptado Durán en la nueva edición de su «Romancero,» sino que la ha desarrollado aún más, la ha matizado y detallado con más precisión. Establece tres épocas de la poesía romancesca, que subdivide en ocho clases:

I. Epoca tradicional ó copias de su primitiva redacción; el romance popular propiamente tal, en la cual incluye las tres primeras clases.—II. La época erudita ó de la imitación culta de los romances populares, comprensiva de la cuarta, quinta y sexta clase.—III. La época verdaderamente artística y poética del cultivo de la forma romancesca, á la que pertenecen las dos últimas clases, la sétima y la octava. (Bien se ve que esta división en tres épocas, corresponde casi á las tres clases principales, clases de Huber.)

De las tres primeras clases, comprendidas en la primera época, la primera, la de los romances populares propiamente tales, corresponde exactamente á la primera nuestra, y está por lo tanto caracterizada con las mismas señales; la tercera es idéntica á la de los romances juglarescos, establecida por mí también como clase especial y propia. Como clase tan característicamente diferente de estas dos, que puede constituirse como otra distinta y aparte, considera Durán la de los *romances his-*

---

do moderno de esta palabra, por lo nacional y gustado de sus imitaciones y la perfección técnica que dieron á la forma romancesca, que establece esta pregunta: ¿se creó entonces (por los poetas artísticos de nuevo) una *poesía popular?*»—Sin embargo, no puede menos de reconocer la diferencia característica entre estos artefactos y los primitivos romances populares, propiamente tales, añadiendo: «(los romances de los poetas artísticos) no »eran ya poesías verdaderamente populares (!) y exceptuando los trozos »que no son sino imitación, y acaso copia perfeccionada de los antiguos, »están generalmente desprovistos de la precisión y claridad plástica de »éstos. Tienen un no sé qué de artificial (!), una complicación de cláusulas »y frases, una trabazón de ideas, todo ello excelente, pero que arguye »una procedencia *no popular* y que *no eran*, por decirlo así, *para el paladar del pueblo.*»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tóricos fronterizos ó de guerras con los moros; y los populares, pero novelescos, que se refieren á estas relaciones con ellos (*moriscos novelescos*; que debe distinguirse de los romances artísticos, moriscos, ilegítimos y mucho más posteriores) porque halla impreso en tales romances un tipo arábigo-español, pareciéndole que tienen un tono más lírico, un colorido más brillante, y hasta á las veces un barniz fantástico-sentimental, siendo en ellos la versificación más cuidada y la mayor parte de las veces con rima propiamente dicha. Su nacimiento y composición acaecieron en el siglo XV.

Sin embargo, apenas podemos establecer con ellos una clase propia; pues los *romances fronterizos* pertenecen, por lo que hace á su carácter formal y de principio, á la misma clase que los más legítimos y más antiguos romances populares que se nos han conservado, y hasta muchos de ellos han llegado á nosotros completamente como fueron compuestos en su origen, y los pocos novelescos, que son efectivamente populares, se diferencian, lo mismo que los históricos, de los demás análogos que no se refieren á estados ó relaciones con moros, sólo por el objeto, á lo sumo por las costumbres y usos, y por el tiempo posterior de su primitiva composición, que se conoce en giros más modernos y en una versificación más flúida, y en que son de una sola forja. Pero por lo demás, apenas tienen diferencia tan notable de carácter formal que pueda justificar el que se haga con ellos una división especial desde el punto de vista que aquí consideramos. (1) Pertenecen, pues, en mi opinión, incondiciona-

(1) Ejemplos de romances *históricos* de esta clase, son los *fronterizos* (véase esta rúbrica en la «Primavera»), y los tomados de Hita y Timoneda, del matiz que aquí tiene presente Durán (pero que, como se ha dicho, hay que diferenciar con cuidado de los productos propios de aquellos escritores ó de otros romances moriscos artísticos). Los *novelescos* pertenecientes al grupo de que aquí tratamos, se limitan á los de Moriana, Bovalias («*Primavera*», núm. 126) y el más genuino de todos, pero por desgracia conservado sólo en un fragmento: «Yo me era mora Moraima» («Primavera», número 132.) Durán, por completo arbitrariamente, cuenta entre los últi-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

damente á la primera clase ó á lo sumo, si se admite con Durán una clase intermedia, á la quinta suya, habiéndose de contar en ésta.

La segunda época de Durán, la de la imitación culta de los romances populares, comprende no sólo nuestra clase primera, su clase cuarta, sino que entran también las que él establece como propias, sus clases quinta y sexta. Forma con aquellos romances una clase propia, la quinta, que se caracteriza es cierto por contener imitaciones de los romances populares de las tres primeras clases, pero no imitaciones meramente eruditas, sino más bien poéticas. Se ve en ellos el esfuerzo por conservar la sencillez y el tono escueto de sus modelos, pero para que pre-

mos y lo coloca por interpolación en el de Moriana, el conocido de Julianesa (véase «Primavera», núm. 118.) Mejor podría yo contar entre ellos el de la Infanta y Alfonso Ramos («Primavera», núm. 118), enumerado por Durán en la clase tercera, y el de la esclava cristiana (núm. 131 de la misma obra) que Durán incluye en su clase quinta.—Huber, que se ha mostrado de acuerdo, tanto en el conjunto como en los detalles, con la clasificación mantenida en la «Primavera» (*Götting. Anz.* pág. 445), pone con razón de relieve la influencia del asunto, sin que por esto se alterara el carácter principal; y antes de dar la señal distintiva de nuestra primera clase, hace, respecto á esta influencia del asunto, la fina y discreta observación siguiente: «Debemos, sin embargo, de antemano discernir algunos »de los rasgos más significativos en cada respecto, por ser en cierto sentido »extraños. Pertenecen todos á los *romances novelescos*, y se distinguen »como tales porque presentan un último término trágico (si podemos de»cirlo así), de un modo nada más que presentido, con pocas palabras, con »un eco amenudo lírico. Recuerdan las canciones populares alemanas, »inglesas y nórdicas y dan, sin duda alguna, por este lado, testimonio de »un parentesco de raza. Pero precisamente por aquella indeterminación »llena de presentimiento y de turbación, diferencianse de la señal carac»terística general y dominante de los primitivos romances, que consiste »ante todo en la sencillez y claridad, en la objetividad y el realismo de la »exposición de la acción épica, en que muy raras veces surge el medio »subjetivo en entonación lírica».—Al tratar de los romances según su asunto he de volver á estos novelescos que se conocen por el rasgo notado de Huber, é intentaré explicar su parentesco con los cantos populares caballerescos de otras naciones.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

domine con más libertad el elemento moderno subjetivo, en el lenguaje de su tiempo y en forma artística ya «(tienen en »estas últimas cualidades mucha analogía con los romances de »la clase 1.ª ó *artística* del siglo XV, y los continúan hasta *sétima* década del siglo XVI.)» Se puede designarlos como arreglos artísticos de los romances populares primitivos y tradicionales, que procuraban reproducir poéticamente («refundiciones *poéticas* de los viejos.») «Nótase esmero, cuidado y arte en la »medida y rima de sus versos que casi siempre es de *consonan»tes continuados*, sin mezcla de asonantes, aunque hay algún »otro *en asonancia.*» Los romances de esta clase imitados de los de la primera y tercera, son más épicos, los que lo son de la segunda predominantemente líricos. Se conoce amenudo la base tradicional de los antiguos y genuinos romances populares, á través de la imitación artística ó del arreglo modernizado.

Se ve por estas señales que el discernimiento de tales romances para formar con ellos una clase propia, exige el tacto más fino y que propiamente son formas de transición entre la poesía popular y la erudita, acercándose ya á la primera, ya á la última, de tal modo, que apenas queda diferencia característica reconocible, pudiéndoselos confundir muy fácilmente con los romances de las tres primeras clases ó con los de la sétima y octava. Aún hay más, y es, que la determinación de esta clase, como la de todas las formas de transición, depende tanto en cada caso del sentido subjetivo, que se emiten sobre tales romances los juicios más divergentes y contradictorios, habiendo preferido por lo mismo tanto yo como Huber no formar con ellos clase alguna sustantiva, incluyéndolos nada más que como formas de transición de una ó de otra. (1)

Más marcado son en general los romances que Durán inclu-

(1) He intentado, sin embargo en la «Primavera» reunir en una clase especial aquellos romances que llevan trazas de tal arreglo *poético* (véase II. pág. 421, los señalados en la clase II, a. ó romances primitivos refundidos por los eruditos ó poetas artísticos.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ye en esta época como de la clase sexta. Son los *romances nuevos vulgares ó de ciegos* de que he hablado muchas veces, que son para su tiempo lo que los primitivos para aquel juvenil período de la nación, pero que en virtud de la gran alteración en el carácter de los tiempos y del estado social y político, y en virtud de la gran diferencia que debida á esto se establece en la comprensión del concepto «pueblo,» llevan señales tan privativas y tan divergentes de las de los primitivos que se justifica el agruparlos, como ha hecho Durán, en una clase propia, áun cuando tomados estrictamente según su principio, debían incluirse entre los de la primera clase ó sea la de los romances juglarescos. Estos romances vulgares hechos para el pueblo desde la cuarta década del siglo XVI hasta nuestros días y llamados por ello romances vulgares, para diferenciarlos de los antiguos y genuinos populares—puesto que desde aquel tiempo se entendió cada vez más por pueblo no ya el conjunto ó el núcleo de la nación *(populus)* sino tan sólo las capas de la sociedad menos cultas ó incultas, las que estaban más bajas por oposición á las altas y con pretensiones de cultura, el pueblo bajo, *vulgus* (que tampoco hay que confundir con el populacho, *plebs*)—estos romances vulgares, como es natural, ni tienen la ingenuidad y frescura de los antiguos, ni la elegancia y perfección técnica de los modernos imitados por los poetas artísticos. No ha de olvidarse sin embargo, que en España ni áun el pueblo bajo ha descendido jamás á la ordinariez como en otros países; nunca se ha vuelto sordo á la honra y la gloria nacionales, y ha conservado, como todos los meridionales, un buen oído para la armonía y la cultura formal. De aquí el que no hayan quedado sin influencia sobre estos romances los artísticos y eruditos nacidos casi al mismo tiempo que ellos; hasta afectaban á las veces un tono didáctico, que en ellos era más aún de maestro de escuela, se daban el aspecto de autoridad histórica é iban sustituyendo el elemento fabuloso que les faltaba á la mayor parte con el prosaismo de una gacetilla. Manifiéstase en ellos el esfuerzo por apropiarse la cultura ar-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tística de la forma, junto con el de evitar las rudezas é incorrecciones que se les escapaban con tanta facilidad, haciéndose conocer, aparte del contenido, por estas notas formales, por este carácter semi de cantares de feria, semi-artístico, tan fáciles de ser reconocidos y distinguidos de los romances no sólo de la clase primera sino también de la cuarta y octava, en la última de las cuales se esfuerzan por entrar y entre las que forman una especie de término medio, por lo cual Durán con razón, áun desde el punto de vista de la diferencia meramente formal de carácter, ha formado de ellos una clase propia, la sexta, colocándolos como en su punto de partida en esta segunda época. Dice con relación á sus autores: «Son por lo común »obra de *gente lega*, pero que presumiendo más de ciencia y ge»nio que el vulgo, pretende distinguirse de él afectando un len»guaje hinchado y un estilo declamatorio. Su versificación es »incorrecta y llena de ripios.»—Se hallan en las colecciones hechas después de la mitad del siglo XVI y en pliegos sueltos difundidos por los ciegos. Durán, apartándose aquí de su ordenación por asuntos determinados por el carácter de estos romances vulgares totalmente propio y que repugna tal ordenación, los ha reunido en el segundo tomo de la nueva edición de su «Romancero» bajo un título propio.

La tercera época de Durán, la del cultivo propiamente artístico de la forma de romance, responde exactamente á nuestra tercera clase. La ha dividido en dos clases capitales, la séptima y la octava de las suyas, y á esta última en dos «secciones» ó subdivisiones.

Forma Durán la clase séptima con los romances hechos por los poetas artísticos, cortesanos del siglo XV y de las primeras décadas del XVI, los trovadores, romances hechos conforme á los principios de éstos. Ya desde fines del siglo XV se habían dignado fijar su atención en la forma romancesca los poetas artísticos propiamente tales, y jugando en un principio paródicamente con ella (como en las glosas y *romances contrahechos*), fueron atraídos estos trovadores cortesanos como por

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

canto de sirena por el encanto de la ingenuidad nacional de los romances, de tal modo que empezaron á poetizar en ellos, y á dar carta de naturaleza en el parnaso español á la forma romancesca *como tal*. Pero tan sólo la forma, y de ésta el lado más externo, tan sólo el técnico, que regularon con más exactitud y cultivaron más artísticamente; pues en cuanto al contenido y al tono de sus romances, por el contrario, apenas se diferenciaban en cosa alguna esencial de los demás poemas cortesanos hechos á estilo de los provenzales ó italianos. Por todas partes prorrumpía la subjetividad del poeta, formaban el tema de estos romances sus sentimientos y opiniones, sus circunstancias personales, siendo por lo tanto, su tono puramente lírico, no libre de sutileza, rebuscamiento y amaneramiento.— Así escribieron, v. gr. Juan de la Encina y sus inmediatos sucesores, romances de asuntos devotos, doctrinales, alegóricos y amatorios; estos últimos nada más que para eternizar los afectos de su corazón con el canto y mostrar á la vez su habilidad artística, siendo por ello su nota capital, su construcción artificiosa y su rima y metro «bastante bien arreglados», tratando á este último como tal metro, evitando enlaces asonantados, que pasaban entre ellos cual rudezas del canto popular.

De este tiempo data la introducción de los elementos que, sacados del principio propiamente artístico, hallamos en la forma de los romances, y la separación mantenida con conciencia entre los romances artísticos y los populares.

Diferéncianse, pues, estos romances de los trovadores de los poetas artísticos posteriores (de fines del siglo XVI y del siglo XVII), no en el principio, que por oposición al de los romances populares, les es común, sino tan sólo en modificaciones de asunto y formales, de tal modo que la segunda subdivisión de la octava clase de Durán contiene romances tan análogos á los de la séptima que, como lo ha hecho notar él mismo, «para su época son lo que fueron para la suya los de la segunda sección de la clase octava.» Tomándolo estrictamente, no debía pasar esta séptima clase por otra cosa que una

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sección de los romances artísticos, por lo cual Huber y yo hemos hecho de ellos una sola división capital. Ejemplos de la séptima clase los contienen el «Cancionero general,» el de Encina, la «Rosa de amor» de Timoneda, y hasta se difundieron y extendieron entre el pueblo como de contrabando, la mayor parte á modo de propina sobre los antiguos populares, en pliegos sueltos del siglo XVI (véase la colección de Praga, rúbrica IV, Romances artísticos líricos). Como criterio meramente externo para conocerlos podría añadirse que la mayor parte de las veces se conoce el nombre de su autor. (1)

Más pasadera me parece la subdivisión que hace Durán de su clase octava, ó sea la de los romances artísticos posteriores, más cultos (desde fines del siglo XVI en que el hacer romances se puso en moda), en dos «secciones ó series,» la primera de las cuales da los romances artísticos «donde se conserva *la forma* »*épica* y se mezcla con la lírica, doctrinal y descriptiva, guar»dando todavía mucha importancia el *asunto objetivo*, áun en »medio de los ornatos de la imaginación y de la parte que de »sí propio pone el poeta,» los cuales «tienen analogía con los de la 5.ª», que «á veces les han *servido de modelo.*» En la segunda inserta los romances artísticos puramente líricos que conservaban la forma «más *eminentemente artística*... con *nue-*

(1) Durán cuenta entre ellos, v. gr., los romances del Cid, de Escobar: *En Burgos nació el valor;* y *Grande rumor se levanta:*—á los cuales dos no los tengo por característicamente diferentes de los de la primera sección de la clase octava.—Con más razón cuenta en esta séptima clase de entre los romances artísticos antiguos que presentan todavía una apariencia de objetividad, los siguientes de autores conocidos: *Gritando va el caballero,* de Juan de la Encina (en su «Cancionero» según la edición de Zaragoza, 1516; pero en el «Cancionero general», atribuído al poeta cortesano portugués Juan Manuel, de fines del siglo XV, al cual toma Dory, l. c. páginas 637, erróneamente por el infante castellano don Juan Manuel, autor del conde Lucanor, citando, por lo tanto, al romance como uno de los ejemplos más antiguos del siglo XIV);—*Triste estaba el padre Adam,* de Torres Naharro;—*En el mes* era *de Abril,* de Gil Vicente;—*Triste está el rey Menealo,* de Soria, etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»*vas* formas, adaptando las antiguas á la entonación *lírica* y »á la expresión de los sentimientos *subjetivos*,» acercándose en cuanto al principio, al contenido y á la forma, á los de la clase séptima; de los que sólo se separan por diferencias fundadas en las circunstancias de tiempo y en su desarrollo técnico progresivo. Los romances de la primera sección, llamados vulgarmente *heróicos*, para diferenciarlos de los populares épicos y de los artísticos puramente líricos, pertenecen casi todos á las tres últimas décadas del siglo XVI. Los más antiguos de ellos no están todavía libres de las rudezas de los populares y de la pesadez de los romances eruditos, como los de Pedro de Padilla, Lucas Rodríguez, Lobo Laso de la Vega y Juan de la Cueva; se les conoce fácilmente, áun cuando no lleven nombre de autor, en su amaneramiento, sus arcaismos afectados y sus escarceos con pompas retóricas y mitológicas. Los romances de la segunda sección—que datan de las dos últimas décadas del siglo XVI y se extienden hasta los poetas de nuestros días, y cuya época de florecimiento coincide, por lo tanto, con la de la poesía artística española en general, así como con su decadencia y restauración la degeneración y regeneración de aquéllos; y que contienen junto á los productos artísticos más perfectos los amanerados y más hueros de esta forma—los romances de la segunda sección eran los que tuvimos presentes de preferencia Huber y yo al caracterizar los artísticos. De aquí el que las notas señaladas para ellos concuerden de tal manera con aquellas por las que se conoce esta sección de Durán, hasta en los matices, notados y puestos más de relieve por nosotros que por él, que sirven de fundamento de diferenciación de sus otras dos clases (la séptima y primera sección de la octava), que es innecesario repetirlas aquí.

Se pondrán más en claro las diferencias características de estas clases capitales de romances en el respecto genético-formal, si consideramos y vemos ahora según sus asuntos, las distintas generaciones de romances, y cómo se modifican mutuamente asunto y forma.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

En los romances que conforme á su origen y su forma enlazan lo épico y lo lírico, es natural que se trataran los más diferentes asuntos. Ya decía de ellos Lope de Vega (en uno de sus prólogos): «Algunos quieren que sean los romances la cartilla »de los poetas, pero yo no lo siento así, antes bien los hallo »capaces, no sólo de esprimir y declarar cualquier concepto »con fácil dulzura, pero de seguir toda grave acción de numero»so poema.» Y así es como de hecho se cantaron la historia patria y las hazañas de sus héroes en romances; en romances se narraron leyendas y aventuras indígenas y extrañas, y en romances se regocijaba y quejaba la alegría y el dolor del corazón, lo mismo del campesino, que del cortesano. (1) Aun cuando merced á esta plenitud y multiplicidad de asuntos romancescos y á esta fusión de elementos líricos y épicos sea difícil hallar para ellos desde este punto de vista un principio divisor que los separe netamente, ó cuando menos rubricarlos de un modo completo, según las materias de que traten, se puede, sin embargo, dividirlos ante todo en dos grandes masas; los que tienen base objetiva ó que debe serlo, y los puramente subjetivos; distinguiéndose entre los primeros, muchos grupos pequeños, pero homógeneos en cuanto á su asunto, á saber, los que tienen base de hechos reales, base histórica; los de objetividad fabulosa y de aventuras; y los de fingida historia ó con carácter de disfraz. Los puramente objetivos, por su parte, son tan múltiples como los sentimientos humanos, pudiéndolos dividir conforme á las dos direcciones fundamentales del ánimo humano en serios y

(1) Sobre la multiplicidad y riqueza de los asuntos romancescos, véanse los ejemplos y observaciones de Stahr en su obra: *Die Spanischen Romanzen* en el *Literar-historisches Taschenbuch* de Prutz, 1846, páginas 233 y sigs., y Clarus, l. c., parte I, págs. 150 y sigs.; pero sobre todo la nueva Introducción de Durán á la segunda edición de su *Romancero general*, que di en resumen, en la citada reseña que de él hice en las *Blätter für litterarischen Unterhaltung*, lo más esencial de la cual inserto aquí como complemento en el lugar correspondiente.—Acerca de su división de los romances, conforme al asunto, he hablado ya en la sección bibliográfica.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

jocosos. Es cosa que está clara á todas luces el que no se puede separar siempre con toda precisión cada caso aislado en estas grandes masas, y que estos géneros capitales están enlazados por pequeñas variedades de mezcla y de transición; así los históricos son á menudo también legendarios, y los de objetividad fingida ó de carácter de disfraz, sólo se diferencian por el traje de los puramente subjetivos. Puédese, por lo tanto, para poder revistarlos con más facilidad, considerar los romances según sus asuntos en los siguientes géneros: I; Romances históricos, tradicionales y heróicos. II; Romances caballerescos y de amor, ó novelescos y fabulosos; III; 1) moriscos; 2) pastoriles y piscatorios; 3) de Germanía picarescos y jácaras; IV; líricos de todas clases; 1) serios, ó sea amatorios, espirituales, doctrinales; 2) cómico-satíricos, ó sea, festivos, jocosos, satíricos y burlescos. Esta última clase, la de los romances de varios asuntos, á pesar de procurar yo definirlos más que lo que se hace de ordinario, sigue siendo, como su nombre lo indica, un título de mero expediente (1).

(1) El docto crítico señor Amador de los Ríos, en el ya mencionado juicio crítico acerca de la *Primavera*, escrito con tanto miramiento y benevolencia, entre los puntos en los cuales no podía concordar conmigo ha hecho resaltar el de la división de los romances según sus asuntos, pero su reproche se funda en una mala inteligencia (de la cual tenga yo tal vez la culpa, pues él supone que he presentado una clasificación de miembros de un desarrollo correlativos, pero definidos con toda precisión lógica y seriados genético-históricamente, cuando lo que he hecho no puede tomarse más que como una *inducción*, dado lo vago de los límites y el nacimiento coetáneo á menudo por casualidad de los miembros que en aquella clasificación figuran.) Que su opinión sólo en la apariencia se aparta de la mía, lo prueba la división por él establecida entre los pertenecientes á la primera clase (con la división precedente en dos grandes grupos, y la determinación del segundo se manifiesta completamente de acuerdo), puesto que dice: «...Dividiríamos los romances que se asocian »en la forma indicada, al movimiento histórico de nuestra patría, en *históricos*, *caballerescos*, *moriscos*, *pastoriles* y *vulgares*.» Ahora bien, éste responde exactamente á la división establecida más arriba y repetida en la *Primavera* hasta llegar los vulgares (los de Germanía, picares-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Empezamos nuestra revista con los romances históricos, porque, como ya lo he dicho, esta es la clase originaria ó primitiva más antigua y más popular, áun cuando se deba conceder la prioridad sobre ellos á muchos de los caballerescos, si juzgamos por la forma en que han llegado hasta nosotros. Dice con mucha verdad Lope de Vega en su *Arte de hacer comedias*, que «para contar los hechos insignes pasados, fueron verdade»ramente inventados los romances.» En ellos se expresa la conciencia nacional con la máxima intensidad, y en ellos fueron cantados efectivamente todos los momentos significativos de la historia española, en gran parte por el pueblo mismo, en tanto que éste significó lo mismo que el núcleo de la nación, y fué portador de la conciencia nacional. Por esto todos los sucesos más interesantes y notables desde que la nación luchaba por su existencia después de la ruina del reino visigótico, hasta el más perfecto desarrollo nacional en la monarquía universal española bajo Carlos I, todas las hazañas de los héroes nacionales hallaron su eco poético en estos romances; habiendo de buscarse, por lo mismo, precisamente en este género, los genuinos y antiguos cantares populares (nuestra primera clase de romances), cuya composición originaria, hasta tal punto brotó del pueblo mismo, que no puede ser supuesta mucho después de los sucesos mismos cantados. Cuanto más antiguos y populares son, sin embargo, tanto más idealizado legendariamente está en ellos lo efectivo y real. Pues, «esta manera legendaria,» dice muy bien Wackernagel (l. c., pág. 349), «es aquella en que todos »los pueblos conciben su historia, mientras llevan una vida

---

cos y jácaras no los menciona por separado, pudiendo, en todo caso, agregárseles á los *vulgares*), que como es natural no podía citar yo aquí en que se trata de la división según los asuntos, sino que debí hacerlo más arriba, al clasificar los romances según el carácter del *principio* que les informa. De estos romances vulgares, como tratan, no sólo de todos los géneros de asuntos aquí nombrados, sino de muchos otros y de una manera enteramente peculiar á ellos, he de hablar al fin, colocándolos bajo un título especial, según ha hecho Durán.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»natural, no perturbada por la civilización y la cultura litera-»ria.» Sobre todo, lo que tenía que hacer el carácter nacional era procurar representarse en una personalidad dada ó inventada, é idealizarla legendariamente, haciéndole objeto de este género de romances. La conciencia propia del pueblo español se ha creado tales representantes en Bernardo del Carpio, y lo ha hallado en la vida del «más famoso castellano», Rui Díaz, llamado el Cid Campeador, y en estas dos figuras, la una del todo, la otra semi-legendaria, ha personificado é idealizado su más íntima peculiaridad, su esencia espiritual, teniendo que consagrar cuando se hizo dueña del lenguaje y del canto, sus primeras canciones á estas prosopopeyas de la conciencia nacional, que como fenómeno de ésta son históricas en el más elevado sentido (1).

Como substracto y fundamento histórico de ambas figuras, tenemos la victoria de la fuerza nacional sobre la dominación extranjera en la rota de Roncesvalles y en la reconquista de Valencia; pero en ambas se muestra el sentido, innato entre los españoles, de la independencia y la dignidad personales, que se sobreponen al reconocimiento y la fidelidad hacia el señor natural. Así es que se personificaba en ambos el genuino orgullo español contra la injusticia impuesta por la fuerza, aunque sea contra el rey y los mismos parientes; la

(1) En este sentido tiene Depping perfecta razón, no mereciendo la nota de reproche de Alcalá Galiano, al poner los romances de Bernardo del Carpio entre los históricos. También Durán los ha insertado, no ya entre los caballerescos, sino entre los históricos, en su nueva edición. Nada importa para ello el que haya ó no existido en realidad una persona de ese nombre, puesto que es de todos modos una figura nacional, un carácter nacional personificado bajo un nombre determinado y en circunstancias dadas, y si no es *tal* español, es por lo menos un *español*, y como tal, una existencia, no sólo efectiva, sino también histórica. El Bernardo representa al rico-home español en lucha con las inmixtiones de los extraños y del rey en tiempo de Alfonso el Casto, como el Cid asume el mismo carácter bajo circunstancias semejantes, pero en el tiempo conocido históricamente de Fernando el Magno y de su hijo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

celosa guarda de la autonomía, y la inmaculada honra y el espíritu caballeresco y aventurero; en ambos se expresa junto al orgullo de ser *hijos de algo*, el esfuerzo por pasar, ante todo, por *hijos de sus obras*. Tenemos, además, testimonios históricos de que las leyendas de estos dos héroes nacionales andaban ya desde muy temprano en boca del pueblo, y que eran celebrados en cantares. De Bernardo del Carpio lo atestigua la *Crónica Alfonsina*, que cuando lo menciona, y esto como una persona tenida por histórica, se refiere á los cantares que habían difundido sobre él rumores menos fidedignos, de donde se saca que aquellos cantares habían dado en muchos casos á la leyenda otra forma que aquella en que está en los romances que han llegado hasta nosotros, los cuales es evidente que justifican el relato de la *Crónica* (1).

(1) Así se dice en la *Crónica general*, tercera parte, fol. 30 vuelto: «E algunos dizen en sus cantares de gesta que fué este don Bernaldo fijo »de doña Tiber, hermana de Carlos el Grande de Francia, e que vino »aquella doña Tiber en romería á Santiago: e de su tornada que la com»bidó el conde don Sandias (Sancho Diaz), e ella otorgol quanto él quiso: »e hovo entonces este fijo de ella: e el rey don Alfonso que lo recibió por »fijo, porque non havia fijo ninguno que fincase por señor del reyno »despues de su muerte, mas esto non podia ser: por ende, non son de »creer todas las cosas que los homes dizen en sus *Cantares* de gesta: e la »verdad es ansí como havemos ya dicho, segun que fallamos en las estorias »verdaderas las que fizieron los sabios (á saber, *Rodericus Toletanus* y »*Lucas Tudensis*.)» Y en el fol. 45 vuelto se dice: «E dizen en los cantares »que (el rey Alfonso) le (á Bernardo) dixo que era sobrino del rey Carlos »el Grande, e fijo de doña Tiber, su hermana, etc.... E dicen los cantares »que casó (Bernardo) entonces con una dueña que havia nombre doña »Galinda, fija del conde Alardos de Lara, e que hovo en ella un fijo que »dezian Galin Galindez, que fue despues muy buen caballero e mucho »esforçado. Mas porque nos non fallamos nada de todo esto que aquí ha»vemos dicho de Bernaldo desde la muerte del conde don Sandias, fasta »en aqueste logar, en las estorias verdaderas, las que fizieron e compusie»ron los homes sabios, por ende non afirmamos nos, ni dezimos que assi »fuesse, ca non lo sabemos por cierto, sinon quanto oymos dezir á los »juglares en sus cantares.» Por lo demás, entre los romances de Bernardo

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

De los cantares que ensalzaban al Cid se tiene un antiguo testimonio que bastaría para probar, aunque no fuese cosa tan evidente por sí misma, que Rui Díaz, apenas muerto, fué resucitado en el canto. En un poema latino acerca de la conquista de Almería por Alfonso VII de Castilla en 1147, compuesto á seguida de ella, entre los héroes que allí se distinguieron, se elogia á Alvar Fañez, nieto de su homónimo el compañero del Cid, y se hace referencia con tal motivo á su famoso abuelo y al Cid mismo con las siguientes palabras (*España Sagrada*, tomo XXI, pág. 405):

Cognitus et omnibus est avus Alvarus, arx probitatis
....
Ipse Rodericus, mio Cid semper vocatus,
De quo cantatur, quod ab hostibus hand superatus;
Qui domuit Mauros, comites domuit quoque nostros;
Hunc extollebat, se laude minore ferebat.
Sed fateor virum.quod tollet nulla dierum,
Meo Cidi primus fuit, Alvarus atque secundus.
Morte Roderici Valentia plangit amici,
Nec valuit Christi famulus ea plus retinere, etc. (1)

---

que han llegado hasta nosotros, muy pocos son antiguos legítimos, (véase *Primavera,* núms. 8-14); los más que se hallan en Sepúlveda, Timoneda y áun en el mismo *Cancionero de romances*, están hechos siguiendo á las Crónicas, y en número mayor aún en el *Romancero general*, que son sólo variaciones sobre este tema, que llegó á ser favorito, (compárese con los antiguos, «con cartas y mensajeros», las variaciones que acerca de ello se hallan en el *Romancero general* y en el *Jardín de amadores:* «Mal mis principios pagaste»; y «Con solos diez de los suyos.») Del pasaje de la Crónica más arriba citado, resulta muy probable el que, además de los cantares populares de Bernardo, existían entonces grandes romances juglarescos encíclicos sobre él. V. Manuel José Martín, *Historia fiel y verdadera del valiente Bernardo del Carpio.* Madrid, 1776, en 4.°; y Max Theodorus Karew. *De Bernardo del Carpio, Hispanorum héroe. Dissertatio. Vratislaviae*, 1856, 8.

(1) Cf. Aschbach *De Cidi historiae fontibus dissertatio*, *Bonnae*, 1843, 4, págs. 5 y 7;—y la introducción de Huber á la Crónica del Cid, página na XX y siguientes.—Damas Hinard, *Poëme du Cid*, pág. 15.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«El pasaje,» dice Diez (en la citada reseña crítica del *Jahrbuch für wissenschaftliche kritik*, pág. 425) «es, como se »ve fácilmente, de interés para la historia de toda la poesía »épica popular, corrobora de nuevo la suposición de que los »comienzos de esta poesía se anudan inmediatamente con la »vida y hechos del héroe.»

En tiempos recientes, el Sr. Edélestand Du Méril, meritísimo en todo lo referente á la poesía latina de la Edad Media, ha hallado y publicado en un manuscrito procedente de Cataluña un fragmento de un poema popular latino, cuando menos de fines del siglo XII ó principios del XIII (*Poésies populaires latines du moyen âge*, París, 1847, 8, p. 308 hasta 314) que estaba destinado á alabar al Cid y á cantarlo ante el pueblo:

Eia ¡lætando, POPULI CATERVAE,
Campidoctoris hoc carmen AUDITE
Magis qui ejus freti estis ope;
cuncti venite! (1).

También la Crónica alfonsina y la «Crónica particular del Cid» mencionan expresamente los cantares populares del sitio de Zamora por el rey D. Sancho y el Cid («Crónica general,» cuarta parte, fol. 214 v.°, y «Crónica del Cid,» cap. 56, según la edición de Huber, pág. 67): «E dizen en los cantares que la »tovo cercada siete años, mas esto non podria ser, ca non rey»nó él (el rey Sancho) más de siete años, segun que falla»mos en chronicas,» (la «Chronica del Cid» tiene las siguientes variantes: «E algunos dizen etc.,—segun que fallamos en la Chronica.») En ambas se hallan alusiones á particularidades legendarias que se suponen conocidas de todos, como lo ha probado Huber (l. c. p. 67), que dice á este respecto: «En todo »este y algunos otros pasos semejantes se deja sentir inmedia-

(1) Véase sobre esto á Milá y Fontanals, l. c. pág. 62-64. Además de haber vindicado para Cataluña el origen del poema, dice de él: «Por lo »demás la (canción) creemos en parte resumen y en parte traducción de »otra poesía *más popular, probablemente castellana* (á saber, de la des»cripción detallada del sitio de Almenara.)»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»tamente el influjo, ó por decirlo así, el aire de los romances.» De hecho hasta en los romances del Cid que han llegado á nosotros se conservan rasgos legendarios qne no se presentan ni en el «Poema del Cid» ni en la Crónica, y que atestiguan la sobrevivencia de tradiciones independientes de esos escritos. Lo que sobre todo hay que tener en cuenta es cómo en los antiguos y legítimos romances se ponen de realce los sentimientos del Cid de independencia y el de pundonor, lindantes con el orgullo, hasta frente á frente del rey, rasgo completamente nacional, por el cual se presenta al Cid á todas luces como el portador de la conciencia popular, rasgo que sólo lo hallamos conservado de modo imborrable en la «Crónica rimada,» editada por Michel, mientras el «Poema,» las crónicas y los romances posteriores lo han atenuado de un modo significativo. Así es que se diferencian de estos antiguos romances populares los hechos conforme á las crónicas (1); y no sólo formalmente, sino también en cuanto á los asuntos; y todavía más los posteriores de poetas artísticos. En los antiguos aparece el Cid to-

(1) Véase acerca de la relación que la «Crónica del Cid» y la «Crónica general» guardan entre sí, con los romances y con los demás trabajos poéticos é históricos acerca de la vida del Cid la notable introducción de Huber á su edición de la Crónica del Cid. Aquí sólo diremos acerca de ella que también Huber profesa la convicción de que ni el «Poema» ni las crónicas han sido sacados ni arregladas de los romances, sino que más bien procuraron preservarse expresamente de ello, como hemos visto; pero que á pesar de esto han sacado de los romances, y han aceptado, tal vez por mediación de una crónica latina, rasgos legendarios. Los romances posteriores compuestos siguiendo á las crónicas, son bastante conocibles sin eso.— Véase también Dozy, l. c., pág. 388 y siguientes; sobre la «Crónica del Cid, pág. 406 y siguientes; sobre el carácter del Cid en los antiguos romances populares y en la «Crónica rimada,» pág. 652 y siguientes; además Durán, l. c., II, pág. 649 y siguientes y pág. 663. Malo de Molina, l. c., pág. 32 y 33. Además las monografías acerca del Cid: *Le Cid, esquisse littéraire par* M. WALRAS. *Douai*, 1853. 8.—*Un pélérinage au pays du Cid, par* A. F. OZANAM. París, 1853. 8.—*Le Cid Campeador, on le héros de Castille, tiré fidélement des chroniques et histoires des temps espagnols et arabes, par* A. DE SAINT FARGEAU. *Limoges*, 1852. 12;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

davía como un rico home altamente osado, celoso de sus derechos, que rinde á sus naturales señores feudales la consideración y fidelidad que le compete merced á este lazo, lo cual no le impide poner su honor por encima de toda bondad y todo favor, y si se siente lastimado en él ó tratado con injusticia, rompe el lazo y rehusa fidelidad y vasallaje, puesto que él ganó su alodio en las batallas, peleando con su lanza y bajo su escudo (véase v. gr. el romance del *Cancionero de romances*, *Cabalga Diego Laines* y la observación de Depping, I, 125 y Durán, I, 482, y el notable romance: *En las almenas de Toro* en la *Primavera*, núm. 54). En los romances según las crónicas, que fueron escritos en interés de la realeza ó del claustro de San Pedro de Cardeña, es el Cid ante todo fiel servidor de su señor, y honradísimo por su enlace con linajes reales, ó el héroe de la fe, cuyo cuerpo llegó á ser una milagrera reliquia del claustro, siendo, por lo tanto, algunos de estos romances verdaderas leyendas. En los romances de los poetas artísticos, es el *en buen hora nacido* un caballero cortesano del siglo XVI ó XVII blando, galante ó conceptuoso y sentimental, que habla mucho y obra poco; y Jimena, que en los romances viejos no aparece más que en la relación natural de mujer á marido, y como ama de casa y madre, es aquí la dama de su corazón y su homenaje, á la que el Campeador corteja como cualquier galán de comedia (v. gr. el romance: *Domingo por la mañana* del *Romancero general*, en Durán, número 741, en que se describe pieza por pieza el traje de boda del Cid, como es natural según la moda del siglo XVII, y con la exclamación de: *¡Oh qué galán que salió!*) Ella, Jimena, se queja de una manera enteramente igual á la de una lánguida zagala, cuando él la abandona para irse al campo de batalla (véase v. gr. el romance: *Espántame, mi Rodrigo* en el *Romancero general*; y en Durán, núm. 747, con el conmovedor estribillo de: *Pues que con larga ausencia á Jimena quitais vida y paciencia*); á lo cual le jura él que se quedará en casa para retozar con ella (véase el romance: *La noble Ji-*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mena Gómez del *Romancero general*, en Durán, núm. 746, «Le jura de no volver—más al fronterizo campo—y vivir gozando della») (1).

Lo mismo que en Bernardo y en el Cid se ha representado al español en general, así el castellano idealizó sus peculiaridades regionales y sus intereses particulares en la persona, no menos legendaria, del conde Fernán González. Los rasgos fundamentales se acentúan más aún en los esfuerzos, coronados por el éxito, de este fundador de la independencia y autonomía castellanas respecto á la corona de León. No sólo estos ricos homes, empero, sino también los infanzones é hidalgos hallaron su ideal y sus cantores, con el mismo sentido. Por la dignidad y la honra personales, con que Fernán González afirma los derechos de Castilla frente á los reyes de León, se le oponen á él y á su favorito Ruy Velázquez los siete Infantes de Lara, y cuando quedan sometidos por la fuerza y la traición, engéndrales el viejo González Bustos con la propia hermana de Almanzor un hermano bastardo, Mudarra, que es su vengador. Esta potente, orgullosa y osada hidalguía forma á través de toda la Edad Media, el núcleo del pueblo español; habiendo sido compuestos los antiguos romances populares en su interés, en sus sentimientos, y convirtiéndose estos cantares en cuanto eran expresión de una persona moral, la colectividad nacional, en voces históricas llenas de sentido, á que no debe cerrar sus oídos el historiador; pues su alabanza y su vituperio que resonó durante largo tiempo en boca del pueblo denunciaban ya *qué* pueblo era, y *cómo* ha hecho la historia. Así es que celebran estos cantares la osadía de los hidalgos, que prevalidos de sus privilegios y franquicias afrontaban hasta Alfonso

(1) Aunque á Herder se le puede pasar el que en un tiempo en que todavía no se había hecho nada por la crítica de los romances, compusiera *su* Cid de elementos tan heterogéneos, hoy no puede ya justificarse ese amontonamiento falto de crítica, y ese citar á tontas y á locas los romances de origen más diverso, pues se peca, al hacerlo, contra la verdad histórica y la poética.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

VIII de Castilla, el vencedor de las Navas de Tolosa, obligándole á renunciar á sus pretensiones y á castigar á su mal consejero D. Diego señor de Vizcaya. En prueba de lo cual véase lo que uno de los dos romances que acerca de este asunto se hallan en el *Cancionero de romances.*—(*Primavera*, núm. 61) hace decir dentro del sentido de *este* pueblo, á su guión, D. Nuño de Lara:

Aquellos donde venimos
Nunca tal pecho han pagado,
Nos ménos lo pagaremos,
Ni al rey tal será dado:
El que quisiere pagarle
Quede aquí *como villano,*
Váyase luego tras mí
El que fuere hijodalgo.
Todos se salen tras él,
De tres mil, tres han quedado.

Así también se justificaba á los rapaces Carvajales y se llamó al rey Fernando IV de Castilla «el Emplazado,» porque le citaron aquellos para ante el juicio de Dios, cuando hizo que los ajusticiaran, pues él creía la «falsa información que los villanos le han dado» (*Primavera*, núm. 64). Por esto en los romances lo mismo que por los cronistas del partido de la nobleza se llamó á D. Pedro de Castilla, que procuraba sujetar á aquella con mano fuerte, «el Cruel» y áun cuando mereciera en realidad ese nombre, le pintaron con los más negros colores, complaciéndose en presentarle como un hombre sanguinario, mientras compadecían á sus hermanos, que no eran mejores que él, pero con los cuales estaban á bien, y se regocijaban de la victoria de Enrique de Trastamara (1).

(1) Entre los romances todos referentes á D. Pedro de Castilla no hay más que uno sólo que tome su partido y acuse á su hermano bastardo, el Maestre de Santiago, de tratos adúlteros con la reina Blanca. V. *Primavera*, núm. 67 y 67 *a*, y las notas sobre ello en la colección de Praga, páginas 169 y 172.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Junto á estos romances que describen el estado interno político-social hay algunos también entre los históricos que celebran sencillamente hazañas guerreras, combates por la patria y por la fe, pues era costumbre de los caballeros en sus reuniones y banquetes y en las horas de descanso narrar, ó cantar, ó hacer leer los hechos de armas distinguidos, excitándose así á cumplir otros semejantes (1).

Pero como las luchas de ocho siglos con sus opresores é infieles vecinos, los moros, por afirmar los límites de sus domi-

(1) En las «Siete Partidas» se halla una ley especial acerca de esto, que es tan interesante en más de un respecto, que voy á insertarla aquí. Es la ley XX del título XXI de la Partida II; «*Como ante los caballeros* »*deben leer las hestorias de los grandes ſechos de armas quando comie-* »*ren.* Apuestamente tovieron por bien los antiguos que feciesen los caba- »lleros estas cosas que dichas habemos en la ley ante desta: et por ende »ordenaron que así como en tiempo de guerra aprendian fechos d'armas »por vista et por prueba, que otrosi en tiempo de paz lo aprisiesen por »oida et por entendimiento, et por eso acostumbraban los caballeros »quando comian que les leyesen las hestorias de los grandes fechos de »armas que los otros fecieran, et los sesos et los esfuerzos que hobieran »para saber vencer et acabar lo que querien. Et allí do non habien tales »escripturas, faciendoselo retraer á los caballeros buenos et ancianos que »se en ello acertaron: et sin todo esto aun facien mas que los juglares non »digiesen ant'ellos cantares sinon de gesta ó que fablasen de fechos d'ar- »mas. Et eso mesmo facian que quando non podiesen dormir cada uno »en su posada se facia leer et retraer estas cosas sobredichas; et esto era »porque oyéndolas les crescian los corazones, et esforzábanse faciendo »bien queriendo llegar á lo que los otros fecieran ó pasara por ellos.» No puede negarse que en relación á los romances propiamente políticos hay pocos que canten las luchas con los moros *antes* de la última decisiva de Granada, que como hemos de hacer notar en seguida, formó época en la poesía romancesca. El conde de Circourt me parece que ha demostrado muy bien la causa de esto (l. c., pág. 49): «Ce que nous venons de dire »sur la constitution sociale de la Castille, au moyen âge, expliquera comment les protagonistes des anciens romances populaires sont *des* »*ricombres on des hidalgos*, et comment aussi les romances y s'occupent »beaucoup de la politique, négligeant ce qui passe pour le gran trait de »l'histoire nationale, la guerre sainte.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nios y extender su fe, eran el interés más vivo para el cristiano español, y hasta era una cuestión de vida, siempre en suspenso, el llegar á dominar por completo á los moros, los *romances fronterizos*—que corresponden á las *borderballads* de los escoceses é ingleses y que deben distinguirse de los *moriscos*—los romances fronterizos eran los más populares entre los del género histórico (1) y como es natural se han conservado de ellos los referentes á la última lucha decisiva por Granada en la forma y composición más legítimas, casi originarias, habiendo de buscarse precisamente entre éstos los modelos más genuinos de romances populares históricos ó de nuestra clase primera.

Medio siglo apenas después de la conquista de Granada cambia ya significativamente en España el concepto de pueblo y lo popular en el respecto político, social y literario. La nobleza se fué haciendo cada vez más una nobleza cortesana, los ricosomes grandes, los infanzones é hidalgos, gentiles hombres de cámara ó abanderados, que se esforzaban por conseguir la honra de servir en la mansión ó en el ejército del rey, y ellos y todos los que tenían pretensiones de cultura se separaban cada vez más del pueblo, que ya no significaba lo mismo que núcleo de la nación. Este pueblo que no cooperaba ya á la historia no podía tampoco cantarla; se contentaba con

(1) Así dice Durán, l. c., tomo I, pág. 61: «Hay con todo, algunos que »ascienden al siglo XV, y otros al XIV (?). Tales son los *fronterizos*, así »llamados, por ser las canciones donde los castellanos celebraban las co»rrerías que hacían en las fronteras de los moros.» La *Primavera* da cuarenta romances populares genuinos de las guerras fronterizas con los moros, en gran parte de la última lucha por Granada. Como esta última guerra formó época en la poesía romancesca, es cosa que Huber (en el *Gotting. Anz*, cuaderno 44, págs. 437-439) ha mostrado muy bien. Por este «heroísmo» rejuvenecido, los romances que de él salieron han conservado una señal característica análoga á la de los primitivos.—Estos romances se han conservado hasta hoy en día en boca del pueblo.—Véase Willkomm, *Zwei Jahre in Spanien*. Dresden, 1847, 8, tomo III, páginas 387-409.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que los eruditos y poetas artísticos le dieran la historia de los tiempos pasados según las crónicas ó siguiendo fines y opiniones subjetivas, ó que presentaran en pliegos sueltos rimados para los cantores de feria las acciones del estado ó las fiestas cortesanas del presente, en que no tomaba el pueblo la mayor parte de las veces más que una parte pasiva. Esto, junto á la repetición de los antiguos y genuinos cantos populares debía bastar para mantener viva la conciencia nacional áun en aquellas clases que cada vez se daban cuenta más clara de que no eran ya conceptos equivalentes pueblo y nación. (1) Por esto los romances históricos compuestos desde mediados del siglo XVI—cuyo número es considerable, pues cuanta menos parte podían tomar en la historia, de tanto más tiempo y humor disponían para hacer romances, de tal modo que esto llegó á ponerse de moda—tales romances pertenecen en su mayoría á la clase segunda, la de los romances á estilo de crónica (como son todos los de Sepúlveda, Alonso de Fuentes, los de la *Rosa Real* de Timoneda, los más del *Romancero general* y áun del *Cancionero de romances* y de la *Silva*, etc.), y casi todos los restantes, á la clase tercera ó sea á las variaciones artísticas sobre temas históricos, llamados por Durán, para diferenciarlos de los otros, *heroicos*, (de esta clase son los más de los romances históricos del *Romancero general*, *Jardín de amadores*, muchos del *Romancero del Cid*, del *Rey Rodrigo*, etc.) Pero los romances históricos que siguió creando el pueblo, desde que se entendió por éste cada vez más la parte incivilizada de la nación, tienen igualmente por objeto historias que conmueven más de cerca á las clases más bajas de aquél, de

(1) El conde de Circourt (l. c., p. 48.) ha expuesto en pocos pero notables rasgos los cambios que se verificaron en España en cuanto á la comprensión del concepto «pueblo» ya desde el comienzo del siglo XVI y hasta desde la subida al trono de la dinastía de Trastamara; y después de haber hecho notar la cesación de la unidad y comunidad de intereses, concluye con razón diciendo que «C'en était fait de l'unité qui inspirait »auparavant les romances.»

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que he de hablar más adelante cuando presente en su conexión los *romances vulgares*.

Durán ha reunido el rico caudal de los romances históricos, dividiéndolos, según sus asuntos, en subdivisiones y algunas de ellas de nuevo en épocas, de la siguiente manera (1):

En la primera subdivisión, los romances que tratan de historia santa (bíblica), entre los cuales es muy pequeño el número de los antiguos tradicionales.

En la segunda subdivisión, los romances mitológicos, divididos de nuevo según que sean de la época griega y de la romana. Casi todos los romances de esta clase pertenecen al último tercio del siglo XVI y á la poesía artística (2).

La tercera subdivisión contiene los romances cuyo asunto trata de la historia de Asia y de las dos Grecias, y que tienen por objeto las sentencias y hechos de los antiguos filósofos. Pertenecen al mismo tiempo y al mismo principio que los de la primera división.

La cuarta comprende los romances cuya materia está tomada de la historia romana, y se subdivide según las épocas de la misma en los de los reyes de Roma, de la república hasta las guerras púnicas, desde éstas hasta la destrucción de Numancia, de la guerra civil hasta su fin y del imperio. En ésta, y las dos divisiones precedentes, los menos son romances tradicionales (quizá con excepción de un par referente á la catástrofe de Numancia), lo cual depende de la naturaleza misma de las cosas; siendo en gran parte productos secos y pedantes-

(1) Intercalo aquí el pasaje referente á esto de mi ya citada reseña de la obra de Durán para dar una idea del contenido y variedad de los asuntos tratados en los romances históricos. En la *Primavera*, editada por mí y por Hofmann, ocupan los romances históricos genuinamente populares todo el primer tomo.

(2) Entre los mitológicos se hallan algunos tradicionales como verbigracia, el conocido *del Infante Troco*, que Durán ha colocado entre los caballerescos. Los mitos romanos, en efecto, han llegado á ser realmente populares en España.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cos ó ampulosos, de eruditos y poetas artísticos de la segunda mitad del siglo XVI. El mismo Durán halla disculpa de haberlos admitido en tan gran número, en que por una parte contienen á las veces algunos rasgos legendarios; en parte porque hay que caracterizar la historia de los géneros poéticos en general hasta por su lado de sombra; y en parte, finalmente, porque han llegado á ser muy raros los libros que los contienen (1).

Con la quinta sección empieza propiamente la de los históricos en estricto sentido, de los romances de la historia de España desde el tiempo de los godos hasta la mitad del siglo XVII, divididos según los reinados. Esta sección contiene, pues, sólo los romances de la más antigua historia general de España, de la historia de Asturias, de León y de Castilla y de la posterior monarquía universal española. Entre ellos son, como es natural, los más notables, los más antiguos y genuinos romances populares, los legendarios del Cid, de los siete Infantes de Lara, etc.; los conservados muy puramente de las guerras fronterizas con los moros, al tiempo de la conquista de Granada y después de ella, las leyendas caballerescas de los Pulgares, los Vegas, los maestres de Santiago y Calatrava, los novelescos de Abíndarráez y Narvaez, etcétera. Pertenecen también á éstos los romances no igualmente populares, pero corrientes entre el pueblo de más baja estofa del tiempo de Carlos V y de los tres Felipes, sobre la rebelión de los moriscos en las Alpujarras, sobre las expediciones contra

(1) Estoy en este respecto enteramente de acuerdo con Durán; sólo que me hubiera parecido más acertado no contar entre los históricos, en una ordenación meramente por la materia, los romances de estas cuatro secciones, sino añadirlos, quizá como apéndice, á los caballerescos, puesto que en ellos, como en las imágenes de la Edad Media, las notas más características son las maneras y costumbres, y se ha modificado hasta la naturaleza del asunto por su colorido. Durán mismo se ha visto determinado por esto á insertar entre los romances caballerescos los mitológicos, citados en la nota precedente.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

los berberiscos, sobre la santa liga y de la batalla de Lepanto, etcétera, (1) que se apartan ya de los *fronterizos*, ¡de aquellas inspiraciones todavía tan elevadamente poéticas de un pueblo aún caballeresco, procedente en gran parte de los héroes luchadores y que vivían en boca de los cantores de este pueblo!

En la sección sexta se colocan los romances que, si bien es cierto que se refieren á la historia de Castilla y León, está tan obscurecida, sin embargo, su base histórica, que no pueden incluirse en época alguna determinada. Como es natural, estos pertenecen á los más primitivos ó por lo menos á los viejos menos refundidos (2).

Las secciones séptima, octava y novena están destinadas á las historias de las dinastías de Navarra, Aragón y Cataluña, y son muy ricas en romances antiguos.

La sección décima, finalmente, da los romances cuyo asun-

(1) El que también entre estos, junto á muchos enteramente prosaicos á modo de crónicas ó de cantares de feria, haya algunos que tienen origen genuinamente popular, lo prueban, por ejemplo, los romances de la conquista de la ciudad de Africa por Carlos V (en Durán, núm. 1154), del *Romancero* de Sepúlveda (edición de 1580), del cual se halla en la biblioteca del Estado de Munich una impresión por separado en un pliego suelto hasta aquí desconocido, y cuya noticia debo á la amabilidad de Conrado Hofmann. Dice así su título: *Romance y relacion verdadera de lo que passó en la conquista de la fortissima é inexpugnable ciudad de Africa en Berueria, ganada por fuerça de armas por los soldados españoles del emperador y rey nuestro señor en el año 1550. Fué embiado por un soldado que se halló en la conquista á otro amigo suyo que reside en Italia.* (23 hojas, 4.º). Estos romances eran para su tiempo lo que los antiguos populares para siglos anteriores; tiempo en que en vez de un pueblo de caballeros libres, había llegado á ser un pueblo de soldados sometidos á obediencia.

(2) En la obra misma, la sección aquí citada como sexta ha sido enfilada después de las tres siguientes, y contiene tan sólo dos romances, números 1232 y 1233, el primero de los cuales ha sido impreso por equivocación en la sección precedente. Estos dos romances son los conocidos del *Cancionero de romances*: *Ya se asienta el rey Ramiro* y *A tal anda don García* (véase *Primavera*, núms. 99 y 133).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

to está tomado de la historia de países extranjeros, por ejemplo, de Portugal, de Italia, etc., entre los cuales se hallan, todavía algunos antiguos y notables. Durán concluye su revista, diciendo:

«A diferencia de los caballerescos españolizados, considero »los viejos romances sobre la historia española de la Edad »Media, como los solos originales y libres de toda imitación »extraña, inclusa la que pudiera venirnos de los moros. A ésta »sólo pertenece un corto número, ya de los novelescos ó ya de »de los semi-históricos, que tratan de las guerras contra los »moros de Granada. Aun los que desde principios á fines del »segundo tercio del siglo XVI remedaron á los antiguos, par»ticipan de la ventaja de ser puramente nacionales, pues su »imitación recayó sobre lo que nos es propio y excluía lo que »era extraño.»

Tras del impulso que movía á objetivarse á la conciencia y al carácter nacionales y que engendró los romances históricos, debía procurar manifestarse poéticamente el espíritu general del tiempo de la Edad Media europea, el espíritu de la caballería y galantería en un pueblo tan caballeresco como el español. Así nacieron los *Romances caballerescos* y los de *Aventuras amorosas*. Como los españoles recibieron por los franceses la educación formal de la caballería, se les trasmitieron también las leyendas caballerescas y las aventuras en gran parte de sus vecinos de allende los Pirineos. Debieron, ante todo, servirles para la objetivación del espíritu caballeresco las leyendas de Carlo Magno y de sus Pares, puesto que contenían dos elementos homogéneos con el carácter, el estado y los cantos populares de los españoles, y son estos dos elementos: la base histórico-legendaria y su enlace con las luchas por la cruz y la conversión de los infieles, que además aparecen como sarracenos, ya á través de las epopeyas francesas, poniéndose á menudo en éstas el campo de batalla en España, ó Africa, así como de hecho pelearon á menudo caballeros franceses en común con españoles contra los moros, por ejem-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

plo, en la conquista de Almería. El temprano conocimiento que los españoles adquirieron de las leyendas carolingias lo prueba el pasaje del poema latino de la conquista de Almería (1147) citado en los romances del Cid, en que, á los versos ya citados, preceden inmediatamente los siguientes:

Audio sic dici, quod est Alvarus ille Fanici,
Hismaelîtarum gentes domuit, nec earum
Oppida vel turres potuerunt stare fortes.
Fortia frangebat, sic fortis ille premebat,
Tempore *Roldani* sî tertîus Alvarus esset
Post *Oliverum*, fateor sine crimine rerum,
Sub juga (sic) Francorum fuerat gens Agarenorum
Nec socii chari jacuissent morte perempti;
Nullaque sub coelo melior fuit hasta sereno,
Ipse Rodericus, mio Cid, etc.

Además, en la *Vida de San Millán,* de Berceo, copla 412:

El Rey Don Ramiro un noble caballero
Que nol venzrien de esfuerzo *Roldan* ni *Olivero.*

Igualmente en la Crónica alfonsina y en la *Gran conquista de Ultramar*, compuesta tal vez por mandato de Alfonso X (1) se menciona detalladamente la leyenda de Berta, la madre de Carlo Magno, la morada de Carlos (Carlos Maynete) en la corte del rey Galafre de Toledo, y su rapto de Galiana (después de bautizada bajo el nombre de Sibilla, de cuya suerte posterior trata el libro popular español de la «Reina Sebilla) (2), de

(1) Fué traducida del francés por orden de su hijo D. Sancho IV. (M. P.)

(2) Véase mi libro, *Ueber die altfranzösischen Heldensagen*, págs. 25-26, 124 y siguientes, y mi disertación *Ueber die beiden wiederanfgefundenen niederländischen Volksbücher von der Königin Sibille und Huon von Bordeaux* (en el tomo VIII de las *Memorias* de la clase de Filosofía é Historia de la Academia de Ciencias, Viena, 1857, en 4.º) El «Cuento del Emperador Carlos Maynes de Roma é de la buena Emperatriz Seuilla, su muger,» mencionado al final de mi disertación, cuento que se halla en un manuscrito del Escorial, no es otra cosa que una redacción más antigua del libro popular de la reina Sibilla, como me he convencido por la descripción del tal manuscrito que ha tenido la bondad de comunicarme

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

la rota de Roncesvalles y del caballero del Cisne. Y el poema del «Conde Fernán González,» compuesto en el siglo XIV, muestra, siguiendo sin duda á la crónica del pseudo Turpin, un conocimiento exacto de los paladines de Carlo Magno. Así es que el Arcipreste de Hita, que estaba en general muy familiarizado con la literatura francesa, dice en sus «Poesías,» copla 1675:

Ca nunca fue tan leal *Blancaflor á Flores*
Nin es agora *Tristán* á todos sus amores.

Finalmente, los poemas caballerescos compuestos en el siglo XIII, el de *Alejandro Magno*, de Lorenzo de Segura, el de los *Votos del Pavón* y el del *Rey Appolonio*, todos ellos, siguiendo á fuentes francesas, prueban que estas leyendas transmigraron pasando los Pirineos. Los poetas artísticos españoles se enteraron de estas leyendas por el camino erudito de los libros (1), y llegaron ellas, sobre todo, mediante los juglares errantes hasta el pueblo español, siéndole cantados en la acostumbrada manera de los romances. Por esto los romances del ciclo de leyendas carolingias pertenecen también en gran parte á la clase de aquellos que he caracterizado como juglarescos (2).

---

el señor Gayangos. El manuscrito, un tomo en folio, con el título de *Flos sanctorum, vidas de algunos santos y otras historias*, contiene, además de aquel, «De sancta María Magdalena.—La estoria de sancta María egipciaca.—Del Emperador Constanteri (sic).—De un cauallero Placidas que fue despues christiano é ovo nombre Eustasio.—De sancta Catalina.—La estoria del Rey Guillelme (Guillaume d'Angleterre).—El cuento muy fermoso del Emperador Otas de Roma é de la Infante Florencia, su fija, é del buen cauallero Esmaro (La bonne Florence de Rome). Todo ello en prosa, y arreglo probablemente, según originales franceses, del siglo XIV ó XV.

(1) Véanse los muchos pasajes del *Cancionero de Baena*, que prueban este conocimiento, pasajes recogidos por mí en las adiciones á la traducción alemana de la obra de Ticknor, tomo II, págs. 687-688.

(2) El fragmento del poema provenzal de Santa Fe de Agen indica una temprana difusión de las leyendas en el Sud de Francia y el Norte de España mediante los juglares:

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Estas leyendas, áun cuando no puede desconocerse su base francesa, tomaron en el suelo español una forma peculiar; por lo menos no se notan las fuentes francesas inmediatas en muchos de los romances que han llegado hasta nosotros. Así es que muestran figuras que parecen ser propias de los españoles, tal vez, empero, después de haberse perdido las tradiciones del mediodía de Francia, v. gr., la de Guarinos (Guerín de Montglave?), Gaiferos (Gaiferus Rex Burdegalensium?), Grimaltos, Montesinos, Claros de Montalván, Calaínos y el Conde de Irlos. El mismo Bernardo del Carpio, áun cuando, según las ya mencionadas indicaciones de la Crónica alfonsina, pudo haber sido formado siguiendo leyendas más antiguas en conexion íntima con las del ciclo carolingio, aparece en los romances conservados tan españolizado y en tan floja conexión con este ciclo, que tales romances no pueden computarse aquí sino, como lo he hecho, entre los legendario-históricos. Así también Durandarte, siguiendo á los más recientes libros de caballerías, no es otra cosa que un héroe que ha procedido de una metamorfosis que por mala inteligencia se verificó en boca del pueblo, convirtiéndose en Durandarte la espada de Roldán (Durendal) (1). Un rasgo peculiar de los romances españoles de

Canczon audi qu'es bell'antresca,
Que fo de razo espanesca,
....
Tota Basconn'et Aragons
E l'encontrada dels Gascons
Saben quals es aqist canczons.

Compárese lo que dice Fauriel, l. c., tomo I, pág. 33 y siguientes; tomo II, pág. 374-375; tomo III, págs. 464-466.

(1) Así se ha conservado, por ejemplo, un fragmento de la leyenda de Aymerí de Narbona en el romance del *Cancionero de romances*, «Del Soldán de Babilonia» (*Primavera*, número 196), en el cual está el conde de Aimeric tan transformado en un «Conde Benalmenique», que no se le conoce; sin embargo de lo cual el contenido del romance concuerda de modo innegable con la leyenda de la pérdida de Aymeri. (V. Fauriel, l. c., t. II, pág. 409-411.) Con este linaje enlaza la tradición española á los condes de Castilla, casando al hijo de Fernán González, Garci Fernández, con una hija de Aymeri; v. la «Crónica rimada del Cid», verso 42, en que se le lla-

Digitized by Google | Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

este ciclo es que los más antiguos de ellos están todavía ca completamente libres de la introducción de todo lo maravillo so, hadas, gigantes, mágicos, etc., y hasta las mujeres aparecen en ellos en una relación más natural, sin que sea sensible, hasta los más recientes romances, la influencia de la caballería galante y amiga de lo maravilloso (1).

ma «Almelique de Narbona», y en el romance *Castilla estaba muy triste*, (en Sepúlveda; Durán, número 713), se cuenta por extenso esta tradición. —Ambos romances pertenecen, por lo tanto, al mismo ciclo.

(1) Véase Depping, l. c., I, pág. 38; y Durán, l. c., tomo I, pág. 61.—Hasta los más recientes compuestos á todas luces según los libros de caballerías, como el romance de Reinaldos de Montalván, de una novela española en prosa que apareció á principio del siglo XVI, hasta estos más recientes romances no se nos presentan alusiones de ese género. Las tenemos en: «Ya que estaba don Reinaldos» á las armas encantadas de Roldán (aquí se menciona ya el «gran Can»), y en el: «Estábase don Reinaldos» á las artes mágicas de Malgesí. Entre los demás pequeños romances de aventuras caballerescas sólo se menciona, que yo sepa, la creencia en hadas y encantamientos en los dos siguientes: «A cazar va el caballero», «las siete fadas», y en: «Helo, helo por do viene—el infante vengador,» un «venablo... siete veces templado en la sangre de un dragón.»—El número siete juega en general en los romances un papel místico. (V. Stahr, l. c., pág. 254; y Schmidt, en *Petri Alfonsi Disciplina Clericalis,* pág. 109). Por lo demás, la gran difusión que esta creencia en las hadas alcanzó en Portugal, donde, como es sabido, hallaron más acogida que en Castilla las leyendas y los poemas caballerescos franceses, es una prueba de que su origen no es *oriental*, sino *céltico*, y que se introdujeron por mediación de tradiciones *francesas*. Esto lo ha hecho observar muy acertadamente Almeida-Garett (*Romanceiro*, tomo II, pág. 19) al tratar de la versión portuguesa del romance mencionado «A cazar va el caballero.» Dice así «Accresce que o romance castelhano, propriamente ditto, nunca se lançon »no maravilloso das fadas e incantamentos que a eschola *celtica* de Fran»ça e Inglaterra, e mais ainda a neo-grega de Italia fizeram depois tan »familiar na Europa: os severos descendentes de Pelaio *nao thinham my»thologia* nos seus poemas, cantados ao som da lança no escudo e a com»passo das cutilladas. O sobrenatural d'esta historia parece-se mais com as »crenças e superstições, ainda *hoje existentes no nosso povo*, das moiras »incantadas, das apparições da manhan de San'João e de outros mythos »*nacionaes.*»—Véase también: *Die Gesetze Königs Alfons des Weisen*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Entre los romances pertenecientes á este ciclo se deben distinguir tres, tanto por el principio y la forma, como por el asunto y el modo de tratarlo. Los más antiguos, en gran parte juglarescos—y los más antiguos que hayan llegado hasta nosotros, á juzgar por la forma y el lenguaje, por haber sido puestos por escrito los primeros—fueron trasplantados al suelo español por tradición oral ó de las *chansons de geste* francesas, y en él fueron más cultivados, y de un modo más peculiar en boca de los juglares indígenas y del pueblo (como los arriba citados), teniendo, por lo tanto, formas totalmente populares, una acción amplia y épica, pero objetivamente moderada, caracteres y motivos naturales y sencillos, colorido y traje sacados de las Cruzadas y de la creyente caballería; pero elementos todavía menos rústicos que los de las *chansons de geste*—porque en España faltaban la continuidad de un heroismo místico y creencias populares pre-cristianas—y nada de mezcla con lo místico-fantástico, maravilloso-aventurero de la tardía caballería, idealmente realzada; en una palabra, se han adaptado en general al carácter fundamental legendario-histórico de los romances españoles. De este modo se explica de por sí—lo que á Depping parece tan enigmático—la falta de lo místico-maravilloso en estos romances: Hállanse también entre ellos algunos populares (de nuestra primera clase), como: *De Mérida sale el palmero* (semejante al romance juglaresco de Montesinos: *Cata Francia Montesinos; Nuño Vero, Nuño Vero*; *En los campos de Alventosa*, (repite literalmente un pasaje del: *Asentado está Gaiferos); Domingo era de ramos; En París está doña Alda; Mala la vistes, Franceses*; *En Castilla está un castillo; Estábase la condesa; Vámonos, dijo mi tío; A caza va el emperador; Arriba, canes, arriba;* (propiamente no más que un fragmento del gran romance juglaresco de

---

über das Hexen-und Zanberwesen, de A. Kaufmann, en el *Zeitschrift für deutsche Mytologie und Sittenkunde*, tomo IV, cuaderno 2, páginas 185-193, *Göttingen*, 1858, 8.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Gaiferos: *Asentado está Gaiferos*, muchos de cuyos versos repite literalmente) todos ellos en el *Cancionero de romances* (1).—Los romances del *segundo* grupo son considerablemente más modernos, hechos conforme á los posteriores poemas caballerescos, ó siguiendo á las novelas en prosa, con forma más ó menos artística, en el traje de la caballería y galantería refinadas, presentándose ya en éstos las mencionadas inmixtiones de hadas y magos. A éstos pertenecen los más de Reinaldos de Montalván, de Durandarte y Belerma (he dado ya ejemplos de estos romances juglarescos, los más modernos, y de la relación que guardan con los antiguos cuando hablé de la clase de los romances juglarescos en general); los de Bravonel y de Guadalara (todos del *Romancero general* y del *Jardín de amadores* y en traje tan morisco ya que, aunque por su base legendaria deban pertenecer todavía á este ciclo, Durán los ha colocado, no sin razón, entre los moriscos) y otras tales variantes de antiguas tradiciones, variantes que proceden de poetas artísticos de los siglos XVI y XVII.—De los poetas artísticos de los mismos tiempos posteriores procede finalmente el *tercer* grupo de los romances contados en este ciclo, que se compusieron siguiendo á los poemas italianos, tan leídos y traducidos en España, que, como sus originales, parodias nada más de antiguas leyendas heroicas, carecen de toda base tradicional, perteneciendo por lo tanto al campo de la invención y á la poesía erudita.

Tan numerosos como son relativamente los romances caballerescos del ciclo carolingio, tanto más chocante es el hallarse que traten asuntos del ciclo de leyendas bretonas, á pesar de que también estas leyendas fueron conocidas

(1) Entre los populares arriba mencionados son algunos del siglo XV, puesto que sirvieron ya de tema á los poetas artísticos del *Cancionero general*; como: «En los campos de Alventosa», y «Domingo era de ramos». —Al nuevo impulso que los romances del ciclo carolingio tomaron en el siglo XVI, «contribuyó sin duda el imperio de Carlos V», según la observación de Huber (*Götting. Anz.*, pág. 437.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

desde tiempos muy remotos en España, como lo hemos visto por el pasaje arriba citado de las *Poesías*, del arcipreste de Hita, en que se menciona á Tristán (1).

Extraño es este fenómeno, y sin embargo, fácilmente explicable, pues estas leyendas no tenían para el pueblo español, para quien se destinaban ante todo los romances, interés ni nacional, ni religioso, y eran en general muy heterogéneas con él por su carácter místico y erótico. Hasta después de la lectura de las novelas caballerescas en los siglos XIV y XV, no se pusieron de moda en España; entonces lo fueron, hallaron muchas novelas del ciclo bretón, traducciones y arreglos grandemente difundidos en el público (2), viéronse movidos los poetas artísticos á cantar asuntos de esos en romances, y así se hizo que fueran recibidos por el pueblo, y pasaran á su boca. Sólo se nos han conservado de ellos *tres* romances: el que llegó á ser tan famoso de Tristán (v. Hagen, *Minnesänger*, parte IV, pág. 564), y dos de Lanzarote, uno de los cuales, el

(1) Ya también en la *Gran Conquista de Ultramar*, lib. II, pág. 43, se cita la «Tabla redonda, que fué en tiempo del rey Artús», y Alfonso Martínez, arcipreste de Talavera, cita el *Libro de Lanzarote* en su *Corbacho*, parte IV, cap. VI, libro compuesto en el siglo XV. Véase también lo que dice Clemencín respecto al *Don Quijote*, parte I, tomo I, pág. 262.

(2) Véase, por ejemplo, la reseña de los arreglos españoles de las novelas caballerescas de este ciclo en la introducción de Gayangos á su edición del Amadis. Un arreglo portugués de éstos posee en un manuscrito del siglo XV la Biblioteca imperial de Viena; v. el «Indicador de Mone,» 1838, cuaderno 551, (sin embargo, el contenido no está indicado allí con toda exactitud, pues el manuscrito contiene propiamente una «Historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do Santo Graall», bajo cuyo título está también catalogado, presentándose en él casi en el mismo orden del «Román d'Artús, et de ses chevaliers», las historias de Galaad, Tristán, Erek, Perceval, Palamedes y la muerte de Lancelot). Ritson, en su artículo sobre «Tirante el Blanco», Ticknor, pág. 231 y sig., 349 y 350, Almeida-Garret (l. c., tomo I, págs. 31 y 32), y Lemcke l. c., tomo I, páginas 64 y sig.), han notado y demostrado cómo en general se difundieron y fueron más imitadas en Portugal las novelas caballerescas francesas é inglesas.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que empieza: «Tres hijuelos había el rey,» lo parodió ya Cumillas, un poeta del *Cancionero general*, procediendo así, pues, del siglo XV, y manteniéndose en tono popular. (Los tres están en el *Cancionero de romances* y en la *Primavera*, núms. 146-148.)

Ni pueden considerarse tampoco más que como meros ensayos de poetas artísticos por poner en romances las novelas caballerescas *indígenas*, los de Amadis (v. Durán, números 335-337; y la colección de Praga, págs. 100-101. En el *Cancionero general* de 1557 hay un largo poema en octavas acerca de Amadis con el sobretítulo: «Obra nueva que es un canto de Amadis, quando hazia penitencia por mandado de su señora Oriana en la peña pobre, incerto autore») el de Don Duardos (en el *Cancionero de romances*: «En el mes era de Abril»; de Gil Vicente, tomado del libro II de Palmerin,) y el del «Caballero de Febo», de Lucas Rodríguez. (Durán, números 338-350.) Los originales mismos de estos romances no son más que meras invenciones individuales, y carecen de toda base legendaria y nacional. Clarus (l. c., pág. 158) tiene, por lo tanto, perfecta razón al rechazar como una opinión completamente desprovista de fundamento la de Brinkmeier, de que tales novelas hayan salido de romances.

Se atienen mucho más á la realidad y á la vida nacional los romances de aventuras caballerescas y amatorias aisladas; estando, sin embargo, realzados los más, y precisamente los mejores de este género, por la fuerza idealizadora de la leyenda, y siguiendo fieles al espíritu y las costumbres de la caballería, de donde salieron. Aún hay más, y es, que precisamente se cuentan entre éstos algunos que pertenecen á los más hermosos y legítimos romances populares por el enlace de lo legendario-caballeresco y de lo histórico-nacional. He reunido estos tales romances en la *Primavera*, bajo el título de «Romances novelescos (1) y caballerescos sueltos», por lo cual es innecesa-

(1) Huber, (en el *Götting. Anz.*, pág. 445), ha hecho notar con razón

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rio citar ejemplos ahora. A pesar de lo cual, empero, como estos romances exponen las relaciones sexuales, la vida de familia, el estado moral y social, aunque idealizados legendariamente, todavía en el ropaje de su tiempo, con colorido nacional y á menudo local, y con ingenuidad objetiva, hállanse entre ellos algunos que—según la observación tan fina como acertada de Huber, mencionada ya—recuerdan por su «fondo de escena trágico», y un colorido seco y extraño á los meridionales, los cantares populares nórdicos, y hasta se ve en ellos una materia fundamental común (como por ejemplo, *Primavera*, números 136 y 136 *a*, v. las notas referentes á ello en las *Adiciones*, y mi prólogo á las *Schewedischen Volksliedern*, de R. Warrens, págs. 35-36), pudiendo deducirse de todo esto una influencia y transmisión de leyendas extranjeras. Y en realidad, este fenómeno, como ya lo hice notar en el precitado prólogo, «apenas puede explicarse de otro modo que por el lazo que unió en un tiempo á toda la caballería europea, fenómeno que nos obliga una vez más á buscar la composición originaria de tales baladas y romances en los círculos caballerescos y nobles.» De aquí que estas versiones españolas tengan el colorido nacional común con la mayor parte de los restantes antiguos romances populares, los de origen español caballeresco, pero conservando un claroscuro nacido de la influencia y comercio de la caballería general feudal-aristocrática en todas las naciones de Europa. Otros romances de este género pintan

---

que: «la expresión *novelesco* tiene en esta aplicación mucho contra sí, »pudiendo inducir fácilmente á equivocaciones al que no esté enterado de »la cosa, no obstante lo cual no se nos ocurre una denominación mejor, »y no censuramos á la *Primavera* el que siga en eso el precedente de »Durán. Una ojeada á la *Primavera* bastará para mostrar que aquí no »se trata de novelesco en un sentido moderno y traspirenáico, sino de le»gendario del género más vario y múltiple, pero sin inclusión en un ciclo »cualquiera de leyendas ó de historia legendaria que sea conocido, á me»nudo sin enlace alguno histórico ó local, de donde puede sacarse en con»secuencia que hay aquí mucho de ruinoso.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

aventuras del trato con los moros, pero no meramente en estilo morisco, sino con base legendaria y en tono popular, como los reunidos en la *Primavera*, bajo los números 121 á 132. Hay que diferenciar, pues, á éstos de los moriscos hechos por poetas artísticos, y que hemos de mencionar también. Entre los romances juglarescos más acabados de este género, cuento el famoso del conde de Alarcos y de la infanta Solisa, (véase *Primavera*, núm. 163; como *pliego suelto*, con el título *Romance del Conde Alarcos y de la Infanta Solisa, fecho por Pedro de Riaño*, impreso, según Brunet, en 1520); y el: *Cómo el conde don Ramón de Barcelona libró á la emperatriz de Alemaña, que la tenían para quemar*, (v. *Primavera*, número 162). Dicho se está que áun entre los romances de aventuras amorosas caballerescas, ocurren algunos compuestos por los poetas artísticos de los siglos XVI y XVII, que en parte no hacen más que refundir romances más antiguos en su conocida manera, (ejemplo de ello es el de Moriana, que Durán coloca con razón entre los moriscos, núm. 11), ó denuncian aún base legendaria (como por ejemplo, el romance de los «Comendadores de Córdoba», de Juan Rufo, en el *Romancero general*, y en el *Cancionero de enamorados;* en Durán, números 1.032-36; el del «Conde Cabreruelo», en el *Romancero general*, Durán, núm. 331; el de «Don Bernaldino», en el *Cancionero de romances, Primavera*, núm. 149; tal vez de un libro de caballerías, etc.); pero que en parte son puras invenciones.

Debo citar todavía aquí las opiniones de Durán acerca de los *Romances caballerescos* y la división que de ellos hace, puesto que en la segunda edición de su *Romancero* ha hecho investigaciones nuevas y detenidas acerca de ellos, poniendo más de relieve y tratando con más extensión puntos que no había hecho más que tocar.

Tres son los puntos que principalmente ha investigado aquí de nuevo: 1.°, las fuentes de los romances caballerescos; 2.°, las causas del carácter peculiar de la poesía caballeresca,

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

y 3.°, su cultivo relativamente menor que en otras partes en España.

Da los resultados de sus concienzudos estudios acerca de esto con la modestia de un verdadero docto, casi siempre nada más que como conjeturas; por esto, aunque me permito presentar en muchas cosas opiniones que se apartan de las suyas, estoy muy lejos de rectificarlas ó de querer saber más que él. Estas observaciones no tienen más pretensiones que contribuir á la solución de estos problemas oscuros en muchos respectos, sin que queramos que pasen más que como opiniones.

Como fuentes exclusivas ó principales de los romances caballerescos considera Durán las epopeyas y novelas caballerescas (libros y novelas de su género) de la Edad Media feudal, ó crónicas caballerescas semi-históricas, semi-románticas (escritas, ya en verso, ya en prosa), en una palabra, obras escritas y la tradición literaria. Estas fuentes son, en su mayor parte, de origen extranjero (francés), y fueron conocidas en España durante la más remota Edad Media sólo fragmentariamente «por unos pocos romances, y esos privados de las brillantes »bellezas orientales, y del picante epigramático y sabroso fran»cesismo que les era propio,» y sólo algunas de ellas pasaron completas al español ya desde el siglo XV. Pues las novelas de Amadis, de las cuales sólo se ha tomado un par de romances, habían nacido, es cierto, en el suelo español (por lo menos desde el libro cuarto), pero no hasta el siglo XVI, cuando ya hacía largo tiempo que había dejado de vivir el genuino espíritu feudal caballeresco, por lo tanto, sin base alguna histórica ni popular; imitaciones completamente fabulosas de las más antiguas novelas caballerescas, «producto de un espíritu feudal, facticio y falso,» sin poder echar raíces en el pueblo español ni poder sustentarse.

Para la investigación del segundo punto se pregunta Durán cómo no fué verdaderamente indígena en España el caballerismo feudal, porqué no se formó un caballerismo español. Desenvuelve de manera muy notable cómo el caballerismo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

propiamente feudal no pudo echar raíces en España con el aristocratismo absoluto, ni pudo extenderse mucho más que á las partes de la península ó dominadas por dinastías francesas ó colindantes con Francia. Pues cuando después de la conquista del suelo por los árabes el pequeño grupo de cristianos libres bajando por las montañas de Asturias tuvo que ir reconquistando palmo á palmo el terreno perdido, cada cual tenía que estar armado, tomar parte todos en la lucha; la comunidad de peligro hacía á todos compañeros, sin que diera consideración más alta á uno que á los demás otra cosa que la bravura, determinando la elección el jefe, y más tarde hasta la de los reyes. Por esto resultó que si se había introducido en la nueva sociedad española un elemento predominantemente democrático, éste fué favorecido por la manera cómo había que proteger y conservar lo reconquistado, pues para guardar las líneas y lugares, devastados aquí y allí por el enemigo, y que estaban en muy floja conexión para defenderse de sus incesantes y repentinas algaradas, no podían tenerse en pueblos aislados, sino que debían agruparse en plazas fuertes que á menudo quedaban abandonadas á sus propias fuerzas. Estas ciudades eran verdaderas comunidades, pequeñas repúblicas, que en parte se regían y gobernaban á sí mismas por necesidad, en su posición aislada, sitiadas en derredor por el enemigo, y en parte se las donaban fueros singulares y libres para promover el deseo de poblarlas y de defender lugares expuestos á tales peligros. Los derechos señoriales que en otros reinos, fundados en guerras ofensivas por conquistadores afortunados, adquirieron los guías y compañeros de éxito de los jefes del ejército, lo cual hizo que se contaran por una parte los conquistadores en la nobleza feudal dominadora, por otra parte los vencidos y todos los que no eran estos hombres privilegiados capaces de llevar las armas, que eran sus súbditos; tales derechos pasaron en España en virtud de aquellas relaciones peculiares á las comunidades ciudadanas y en ellas quedaron durante siglos. De aquí el que en España, y singularmente en Castilla, no sobre-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

viniera desigualdad alguna de derechos y Estados, ni caballerismo alguno exclusivo como en los Estados propiamente feudales.

Sucedió por esto que, obligado por lo regular todo español al servicio de las armas, era capaz de llevarlas y de montar á caballo: en Asturias todo el mundo se tenía por hidalgo, y todo ciudadano de ciudad castellana que contribuía al servicio á caballo y podía procurarse armadura de caballero, pasaba por tal; así como, viceversa, muchas familias de caballeresco linaje hicieron que se les admitiera en las comunidades de las ciudades y alcanzaron cargos municipales en ellas. De aquí resultó, por una parte, que en España se difundiese más que en otros países el espíritu caballeresco, que los privilegios de los caballeros no estuvieran limitados según ley de carta y que se fundieran íntimamente su clase y la de los villanos; y que, por otra parte, precisamente por ser allí menos posibles y menos sensibles las usurpaciones y opresiones del señorío, no necesitaba para mitigarlas de protección convencional ni de la caballería feudal que por nobleza se limitaba á sí misma con votos y estatutos á manera de una orden. Esta caballería ha procurado empero glorificar su magnanimidad y sus leyes, sus luchas llenas de aventuras y su fe en lo maravilloso, en epopeyas y novelas caballerescas.

Por esto cree Durán que se resuelve también el tercer punto ó sea el por qué no pudieron nacer ni arraigar naturalmente en el suelo español tales epopeyas y novelas caballerescas que no hallaron entrada en él hasta que lo hicieron en el siglo XVI, tomadas en gran parte de fuentes extrañas, fragmentariamente, y modificadas de un modo considerable, introduciéndose en romances no numerosos en que las leyendas del ciclo carolingio fueron en su mayor parte refundidas, porque estaban emparentadas muy de cerca con las luchas por la fe de los españoles y en parte habían sido trasplantadas á territorio español. Por esto para él las novelas de Amadis, no son más que productos artísticos de imitación sin raíces en el carácter ni en el pueblo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

español, una moda cortesana pasajera, sin duración, que se habría hundido pronto áun cuando no hubiera descubierto su insustancialidad un genio tal como Cervantes; de tal modo que fuera de España, sobre todo en los estados surgidos del feudalismo, se extendieron mucho más y se conservaron por más tiempo. (1)

En esto ve Durán la causa de por qué lo aventurero y maravilloso que él hace derivar del oriente, el «orientalismo,» adquirió carta de naturaleza antes y más general en la poesía caballeresca feudal que en la española, que antes de imitar á aquélla, se mantuvo, á pesar de su trato con los árabes, completamente libre de tal orientalismo, porque representaba un caballerismo nacional y propio que arraigaba en la realidad y en el suelo español y cuyo más preeminente héroe era el héroe nacional, el Cid.

Aun cuando hay mucho de verdadero y perspicaz en estas opiniones, me he de permitir presentar á ellas algunas reflexiones, ó por lo menos limitaciones. Así me parece que necesi-

(1) Como esta caracterización de las novelas de Amadis, no sólo es muy notable por sí y en sí, sino que además es para muchos nueva y muy á propósito para borrar de una vez para siempre prejuicios inveterados y hondamente arraigados, tales que han podido llevar á un crítico tan docto como Ticknor á citar este género poético como una rama de lo «popular» colocándolo por lo tanto, á una luz completamente falsa, voy á insertar aquí algunos de los más concluyentes pasajes. Dice: «...fué facticio el furor con que en el siglo XVI se lanzaron nuestros poetas y narradores á la imitación y propagación de los libros de caballería, cuyo tipo fué el Amadis de Gaula... y en efecto, qué épocas, qué circunstancias de nuestra verdadera civilización retrataban los Amadises? ¿Qué tipo necesario y popular de ellos existió entre nosotros? ¿Cómo, sin él, pudieron dar más resultados que serviles y disparatadas imitaciones? El caballerismo exagerado é inútil de los Amadises, sólo pudo representar á los hombres de corte, cuya caricatura fué Don Quixote. Además, en prueba de que las expresadas fábulas no tenían el sello de nuestra verdadera y arraigada civilización, de que no salían de nuestras entrañas, basta considerar que, áun siendo nosotros los autores de ellas, obtuvieron más boga y celebridad en los países extraños.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ta ser atenuada la suposición de que los romances caballerescos hayan sido sacados casi exclusivamente de fuentes extranjeras por tradición literaria, atenuación fundada aquí en el desarrollo formal y según el principio de que proceden los romances, criterio que es en todos los casos el más seguro. Durán tiene razón, sin duda alguna, por lo que hace á los romances que provienen del principio artístico y que se formaron artísticamente; no puede menos de reconocerse que los romances juglarescos que tratan en gran parte de leyendas del citado ciclo carolingio tienen por fundamento modelos literarios extranjeros, las *chansons de geste* francesas; y aún más, que estas tuvieran en general, como lo he mostrado más arriba, una influencia esencial sobre el desarrollo de la actual forma del romance. Es además innegable que muchas de ellas pasaron á España por tradición oral, las trasplantaron los errantes *jongleurs* franceses, y en España se enlazaron con leyendas análogas indígenas (v. gr., la de Bernardo del Carpio, de Gaiferos, etc.) Finalmente, que entre los romances caballerescos que cantan aventuras de amor, hay algunos que llevan el sello de la tradición por boca del pueblo y del nacimiento en suelo español, apenas lo pondrá nadie en tela de juicio por descansar en la naturaleza misma de las cosas, lo cual él mismo ha reconocido en lo especial de este género, contradiciendo lo que dijo al caracterizarlo en general.

Pero que en España las leyendas caballerescas no hayan ido más allá que el cultivo rapsódico en romances; no se hayan encadenado, como por ejemplo en Francia, para formar conjuntos encíclicos, epopeyas populares; que hayan quedado los romances libres de todo lo místico-maravilloso que Durán designa como «orientalismo,» habiendo de buscarse la causa de ello exclusivamente en el caballerismo antifeudal especial de España; todo esto me parece que necesita una modificación, áun cuando halle yo muy notable el desarrollo y característica que Durán le asigna y no niegue su influencia sobre la poesía caballeresca popular española. Descansa, como lo he dicho ya

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

antes, la causa capital de la falta de condiciones fundamentales de una épica pura, originaria, verdaderamente popular en España, en la falta de aquella continuidad de un heroismo místico y de una creencia popular pre-cristiana, en la falta de una más elevada unidad épica («un pensamiento de unidad trascendente propia del poema épico,» como dice el mismo Durán). Por esto podían y debían constituirse desde un principio, entre los españoles, en la forma épico-lírica de cantares populares, de romances, y permanecer en ella, no sólo las leyendas caballerescas, sino también las históricas; por esto los elementos míticos (de ningún modo meramente «orientales» sino también de origen céltico y germánico) fueron siempre extraños á los españoles, no sólo por arrancar del extranjero, sino por extraños á todo su modo de pensar y de ver las cosas, de tal manera que precisamente por estas causas, entre todos los pueblos de Europa, es tal vez entre los españoles donde se hallan menos cuentos populares peculiares de ellos, como lo ha observado también Durán (pág. 22) (1); por eso los romances hechos ya desde el siglo XVI, siguiendo á libros de caballería extranjeros ó á imitaciones indígenas de ellos (Amadís, etc.), adoptaron todo el aparato de hadas, encantadores, gigantes, etc.; y, lo mismo que sus fuentes, jamás llegaron á ser verdaderamente populares en España.

Durán ha clasificado los romances caballerescos: primero, en caballerescos sueltos y varios, que caracteriza de esta manera:

«Es la más interesante, porque casi toda se compone de ro»mances de época tradicional; porque se aproxima al orienta-

(1) V. J. Thoms (*Lays and legends of Spain*, Londón, 1834) se lamenta de esta falta de cuentos y leyendas españolas propias, y se pronuncia contra la sentencia de un *distinguished writer in the* (distinguido escritor de la) *Quarterly Rewiew*, que con toda la imparcialidad de un revistero y todo el espíritu limitado de un inglés, echa la culpa sólo á la Inquisición de haber comprimido el desenvolvimiento de los cuentos y leyendas en España.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»lismo que recibimos inmediatamente de los árabes; porque »áun así carece de pretensiones literarias; porque expresa bien »y sencillamente las pasiones íntimas y las creencias popula»res; porque está libre de exageración y de amplificaciones es»tudiadas; porque es más dramática que las otras, y en fin, »porque conserva ciertas tradiciones de creencias orientales »que proceden ó han dado origen á aquellos cuentos maravi»llosos, que en el hogar doméstico entretenían largas horas á »nuestros antepasados. Algunos de sus romances son quizá los »únicos vestigios en que se presenta más puro y menos modifi»cado aquel espíritu narrador, aquella necesidad, tan irresis»tible entre los pueblos de Oriente que carecen de teatro, de pa»sar las largas horas de la vida escuchando cuentos poéticos »que las hagan apacibles. La mayor parte de ellos parecen »fragmentos de largas historietas que no han llegado comple»tas á nuestra época, si no que sea en las fábulas orales, que »las ancianas suelen referir aún á los niños y gente crédula: fá»bulas en todo muy semejantes en su esencia y en sus formas »á los cuentos maravillosos que los árabes nos han trasmitido, »como los aceptaron de otros pueblos más antiguos del Asia.»

En todo este modo de caracterizarlos hay, junto á mucho muy notable y verdadero, algo concebido de manera muy parcial y expuesta, por lo tanto, á error. Los prejuicios nacionales ante todo y el escaso conocimiento que de la mitología céltica y la germánica tiene el autor, tan docto y perspicaz por otra parte, le han llevado á tomar como de origen «oriental» por mediación de los árabes, todo lo que se aleja de las creencias en hadas y encantamientos; parece, además, no haber establecido diferencias bastante estrictas entre romances de tan diferentes orígenes como los comprendidos en esta subdivisión, mezclando casi caprichosamente, podríamos decir, notas que caracterizan su heterogeneidad en origen y forma, y trasladando á los antiguos, legítimamente populares, las que sólo sirven á lo sumo para algunos posteriores ó totalmente artísticos, y hasta presentándolas por notas fundamentales de todo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

el grupo. Pues es cosa verdadera y basada en la naturaleza misma de las cosas que precisamente entre los romances de este género hay algunos «los más interesantes precisamente» por ser los más legítimos y populares; pero en los cuales apenas descubrirá un conocedor despreocupado traza alguna del llamado «orientalismo,» apenas nada fabuloso; porque son la expresión lisa y llana del más íntimo sentimiento nacional y de la fe popular, tan privativos y propios de los españoles y que se separan tanto de los sentimientos y creencias de los pueblos vecinos (franceses y árabes) que el mismo Durán, como lo he mostrado, ha hallado en lo que él llama «orientalismo» un recurso para presentar el caballerismo español en su oposición al feudal y al culto de éste por lo místico-maravilloso, y explicar así lo patente de este fenómeno. Sólo se hallan huellas de creencias en hadas y encantamientos en un par de romances caballerescos populares de los más antiguos, pero que son á luces claras de origen francés; en algunos romances juglarescos hechos sobre las novelas de caballería impresas en el siglo XVI (como por ejemplo; de Floriseo, cuya fuente impresa, que ha escapado á Durán, he mostrado en mi memoria sobre la colección de Praga), ó completamente artísticos (como en los ampulosos romances que Lucas Rodríguez compuso sobre Albanio y Felisarda.) Se hallan ya elementos fabulosos en los pocos que Durán ha publicado aquí por primera vez tomándolos de la tradición oral ó arreglados por él mismo de fragmentos tradicionales, pero sacados de las leyendas populares generales en Europa, que se extendieron en tiempos modernos hasta en España, leyendas contenidas en algunos romances vulgares de los que hemos de hablar más adelante. (1)

(1) A pesar de las conocidas colecciones de apólogos pertenecientes á la Edad Media, del judío español Pedro Alfonso, del infante D. Juan Manuel y de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y del arreglo catalán de una leyenda fabulosa de la «doncella sin manos» («Historia del rey D'Ungría;» véase sobre ella la *Biblioteca de autores españoles* III, 9, y mi ensayo sobre el *Pentamerone* en los *Jahrbüchar der Litteratur* de Viena) no se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Así, el romance de *El Conde Sol*, por ejemplo (núm. 327, *Primavera*, núm. 135) publicado tomándolo de tradición oral (de Andalucía, en el distrito de Ronda) tiene rasgos que recuerdan el cuento, conocido de todos, del gato con botas, y más aún el del rey Barbazul. Si en este romance no se reconoce este último cuento más que en algunos rasgos, se halla por el contrario su contenido esencial completo y exornado además con otros accesorios tomados de otros cuentos, en los romances núms. 308 á 316, refundidos por el mismo Durán y cuyo original pretende haber leído en su juventud en un manuscrito, perdido ya, del siglo XV (?) aunque le parece haber sido compuestos más remotamente, y que ha procurado reproducirlos de memoria con la mayor fidelidad que le ha sido posible, habiéndolo hecho con gran acierto. Pero podría dudarse y no poco de que los originales, áun cuando el manuscrito fuera efectivamente tan antiguo, hubieran sido anotados en forma de romance, pues entonces apenas se creían todavía dignos de ser puestos por escrito los romances (1). Pudieron más bien haber sido *romances* (si es que efectivamente llevaban este título en el sentido más antiguo de esta palabra) esto es, poemas caballerescos, según la manera del *Libro de Appolonio*, de la mencionada *Historia del rey d'Ungría*, etc., compuestos igualmente sobre modelos franceses. El mismo Durán considera la tradición francesa como fuente inmediata de sus

---

ha conservado rastro alguno de ellas en los más antiguos romances populares, sin que adquirieran los españoles conocimiento de los cuentos de otras naciones hasta el siglo XVI, y esto por los franceses é italianos, siendo entonces cuando fueron penetrando en el pueblo español.

(1) Dice Durán de este manuscrito: «De todas maneras, la pérdida del »códice que contenía el original de éste y más de otros cuarenta roman»ces (?), á lo que recuerdo (!), es irreparable; pues si, según presumo, era »de la primera mitad del siglo XV, sería el único documento que contra la »regla general acreditase la existencia de una colección manuscrita de »romances viejos y populares anterior al siglo XVI, de los cuales roman»ces alguno tomaba su asunto de las fábulas de origen sanscrito (?).»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

romances fabulosos, publicados en el lugar citado, haciéndolos derivar de las mismas fuentes que la conocida novela de Alamanni, que concuerda con ellos (1).

Por lo demás, hállase en esta sección, como ya se ha dicho y es natural, la mayor variedad, romances de casi todas las clases, desde los pocos y preciosos restos de la antigua poesía

(1) Acerca de los cuentos que hallamos también en el *Pentamerone*, (IV, 10: *La soperbia castecata*) véase mi reseña de éste (l. c., pág. 243). Durán cita (Prólogo, pág. 22) otros cuentos que llegaron á España por transmisión oral, como v. gr. «El cuento de la reina convertida en paloma», (probablemente el del mismo nombre, que se halla en el *Pentamerone*, II, 7), y el «del negro Gafitas de la Luz, cuya amada, perseguida por »sus padres, y sometida á trabajos imposibles, llamaba á las aves, que »con sus lágrimas lavaban, y con sus picos planchaban la ropa que la »joven debía preparar», ¿tal vez de un cuento análogo, el de «la raíz de oro», que se halla en el *Pentamerone*, V, 4, y en el *Wathuman*, sueco?) Durán tiene estos cuentos por de origen oriental; pero no sabe admirarse bastante de que no se hallen en España ni originales arábigos de ellos, ni redacciones españolas, habiéndolos él conocido tan sólo por tradición oral: «Yo me acuerdo que en mi niñez, en mi edad adulta, y áun ahora »en mis viejos años, oía y oigo en boca de las ancianas rudas una multitud »de estas narraciones, con un inmenso placer, y que aún excitan mi anhe»losa curiosidad. Pero ¿en qué tiempo nacieron? ¿Cuándo se populariza»ron? ¿Por qué no se convirtieron en romances, ni se han escrito?» Yo creería que porque estos cuentos desde el siglo XVI empezaron á emigrar á España, en gran parte desde Francia é Italia (el *Pentamerone* puede haber suministrado algunas de ellas), habiendo sido recibidos entre el pueblo más tarde, hallándose refundidos muchos de ellos en los romances vulgares de los siglos XVII y XVIII. A pesar de lo cual, sería muy de desear que Durán no desistiera del cuidado de hallar el verdadero tono de la narración para publicar los cuentos que han llegado á su conocimiento mediante la transmisión oral; pues áun cuando apenas aumentara por ello con nuevos materiales nuestro tesoro de cuentos, es sumamente interesante el ir conociendo cada vez mejor el modo y manera de las versiones españolas. Durán sería un hombre enteramente á propósito para ello, y si necesitara modelo, lo hallaría á medida del deseo en los *Cuentos domésticos y de niños*, de los hermanos Grimm. Nuevas pruebas del origen *extranjero* de los cuentos que entraron en España por medio de la tradición francesa é italiana, las dan los cuentos de la ya cita-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

popular, hasta los ingeniosos y aliñados romances artísticos de Góngora, y los ampulosos y afectados de un Lucas Rodríguez; y al lado de los romances del período de transición los más antiguos romances juglarescos, los de los poetas artísticos del siglo XV, los refundidos á la manera de Sepúlveda y Timoneda, y los romances de ciegos de fines del siglo XVI, y hasta romances de la tradición oral del presente.

La segunda subdivisión contiene los romances compuestos siguiendo á las novelas caballerescas españolas, y los que Durán intitula *Romances caballerescos de las Crónicas galesas*, por reposar, lo mismo que sus fuentes, en puras ficciones de un supuesto origen galo ó griego (fábulas galo-grecas). Son cuatro romances (uno en el apéndice, núm. 1.890) según el *Amadís de Gaula*, (yo he dado uno quinto sacado de la colección de Praga, y que ha quedado desconocido para Durán), y trece romances de Lucas Rodríguez, que narran las aventuras del caballero del Febo, siguiendo al *Espejo de príncipes y caballeros*. Durán cree que los romances de Amadís fueron compuestos ya en la primera mitad del siglo XVI, y se admira de su poco número, dada la gran difusión que alcanzó esta novela. Pero esto es una nueva prueba de su poco arraigo y de su falta de verdadera popularidad, por lo cual había quedado circunscrita nada más que á ser la lectura de moda del círculo galante y cortesano. Los romances de Lucas Rodríguez no pasan de ser meras curiosidades literario-históricas. Podrían añadirse á esta sección todavía un par de romances caballerescos de los que Durán incluye en la primera, como el de Gil Vicente de *Don Duardos y Flérida*, (núm. 288) basado en la novela de *Palmerín de Inglaterra*, y el que Andrés Ortiz hizo (núm. 287) de *Flo-*

da *Leyenda de las tres toronjas*, en que Durán ha seguido, al arreglarlos más artísticamente, el *Pentamerone*, (V, 9) así como los cuentos narrados en Cataluña, siguen los más á la misma fuente, (v. mis *Proben portugiesischen und catalanischen Volksromanzen*, pág. 37 y sigs.) V. también: W. Grimm, *Spanische Märchen*, en el *Zeitschrift f.deutsch. Alterh.*, de Hanpt, tomo XI, págs. 210 y sigs.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

riseo y la reina de Bohemia, sacado también de una novela impresa de la misma familia.

La tercera subdivisión: *Romances caballerescos de las crónicas bretonas* no da aquí tampoco más que tres del *Cancionero de romances*, los conocidos de Lanzarote (dos), y de Tristán (para la variante de este último, que se halla en el núm. 1891 y que hemos publicado también Geibel y yo, v. la colección de Praga, pág. 99) Durán juzga con razón que estos romances no están compuestos antes del siglo XV. Pero también aquí se maravilla de que, á pesar del conocimiento que de las leyendas bretonas tenían los poetas artísticos de la Edad Media, como lo prueban sus frecuentes alusiones (sobre todo en el *Cancionero de Baena)*, á pesar de que habían sido ya traducidos é impresos en español á fin del siglo XV y principio del XVI varias de las novelas en prosa de este ciclo (*Lanzarote*, *Tristán*, *Baladro de Merlín* y *Jufre*), sin embargo existan tan pocos romances de ellas y parezca que hallaron tan poco eco en el pueblo español tales leyendas. Remito al intento de explicación de este fenómeno que se ha dado más arriba, con el cual casi concuerda el mismo Durán, á saber, que sucedió eso porque tales leyendas no tenían interés alguno ni nacional ni religioso para el pueblo español, á quien se destinaban en primer lugar los romances, y le eran heterogéneas por su carácter erótico y místico; y podría añadir, que porque servían de preferencia para glorificación de la caballería que Durán llama «feudal», habiendo demostrado que no llegó á ser en España tan popular como en otros países.

Es mucho más rica la cuarta subdivisión, la de los «romances de las crónicas caballerescas de Carlo Magno y los Doce Pares de Francia», como los denomina Durán, que en general los cree nada más que de tradición literaria, tomando por sus fuentes la crónica de Turpín, los «Reali di Francia», las novelas francesas de los hijos de Haymón, Reinaldo de Montalván y Malagis. Yo los habría llamado mejor «romances del ciclo de leyendas carolingias», porque, como ya he hecho notar más

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

arriba, creo hallar en ellos rastros de tradición oral y de una formación propiamente española de leyendas (1).

He mostrado ya antes con toda extensión que, áun entre estos romances (fuera de algunos pocos completamente populares pertenecientes á la primera clase,) deben distinguirse dos clases característicamente diferentes, según su origen y su forma, la de los antiguos romances juglarescos y la de los refundidos posteriormente por poetas artísticos ó hechos conforme á las novelas caballerescas. Durán cree con razón, que aún los «romances viejos hechos por los juglares en su actual redacción,» no fueron compuestos mucho antes de la primera mitad del siglo XV; pero en todo caso hállanse precisamente entre éstos los señalados, en general, como más antiguos por su forma y por su lenguaje, los cuales, sin duda, fueron confiados á la escritura mucho más pronto á causa de su extensión (2).

(1) En pro de mi manera de ver habla también, como el mismo Durán lo ha mostrado, el que no se hallen romances más antiguos de leyendas de este ciclo, á pesar de que las novelas en prosa que las contienen habían sido traducidas al español, impresas en España, y más tarde difundidas aún en libros populares, como *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Claremunda*, etc. Hasta de la conocida leyenda de *Fierabrás* fuente del tan extendido libro popular de Carlo Magno no hay más que romances vulgares de tiempos recientes, mientras que de los más, y precisamente los más antiguos romances juglarescos, como el del Conde d'Irlos, de Gaiferos, Guarinos, Grimaltos, Montesinos, Claros de Montalbán, Calaínos, no han sido hallados hasta hoy ni arreglos españoles, ni siquiera los originales franceses. Pero cuando Durán se admira de que no se halle romance alguno de una leyenda caballeresca que tiene por genuinamente española, á saber, la novela de caballerías de *Tirante el Blanco*, podría hacérsele observar acerca de ello lo mismo que se aplica también á la novela de *Amadís;* pues Ticknor, á pesar de la rectificación de sus traductores españoles, tiene completa razón cuando considera el *Tirante* como una pura ficción de origen portugués, (*a*) lo mismo que el *Amadís de Gaula;* con lo cual puede compararse lo que dice Ritsón en la docta noticia que en la larga nota al artículo *Tirante* de la *Bibliolheca Greenvilliana* da acerca del catálogo manuscrito de los *romances now in the British Museum.*

(2) He reunido los romances populares y juglarescos del ciclo legen-

(*a*) De origen catalán, y de pura invención de su autor Juan de Martorell.—(M. M. P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Con razón ha reunido Durán en una subdivisión especial, la quinta, los «romances caballerescos, cuyos asuntos están tomados de novelas ó de poemas italianos» áun cuando se encadenen al ciclo legendario carolingio, pero que no contienen más que puras ficciones faltas de toda base tradicional ó arreglos paródicos hechos igualmente por poetas artísticos del siglo XVI y XVII, siguiendo á las epopeyas artísticas y á las novelas caballerescas italianas (sobre todo al *Orlando furioso* del Ariosto). Es, empero, digno de ser tenido en cuenta y cosa que comprueba el profundo sentido de los españoles por lo legendario, el que estos romances sacados de fuentes tan turbias sólo tomaran de ellas las partes tratadas más en serio con exclusión de todo elemento paródico, evitando de paso el colorido irónico tan propio de esos poemas. Entre ellos se hallan dos que no se presentan en las más antiguas colecciones, como el núm. 413 que procede de un manuscrito del siglo XVI, y el del número 1892 del suplemento de una hoja volante.

Tales romances de un caballerismo huero é inflado, desfigurados por los poetas artísticos, aunque en serio, con un patético falso y de caricatura, están denunciando á voces un origen igual al de los satíricos entre los moriscos. Forman aquí la sexta subdivisión: «Romances caballerescos doctrinaes, satíricos y de burlas.» No hay de ellos más que tres, dos de la leyenda de Durandarte y Belerma (uno muy olvidado, pero muy ingenioso, de Góngora), explotado especialmente por los poetas artísticos, que contiene un sabio consejo que Beltrán participa al recién casado Roldán (los dos anónimos y del *Romancero general.*)

Como meros productos de la poesía artística, se caracterizan por su forma y su contenido los *romances moriscos*, llamados así para distinguirlos de los históricos y legendarios de las

---

dario carolingio en la *Primavera* bajo el título de: *Romances caballerescos del ciclo carolingio*, porque se circunscriben en cuanto á su materia á un solo ciclo, y se diferencian en parte, áun por el carácter formal, de los demás romances caballerescos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

guerras y del trato con los moros. Ya al tratar de la historia romántica de las guerras civiles de Granada, de Pérez de Hita, en mi trabajo acerca de la obra de Bouterwek, mencioné la moda que á fin del siglo XVI (entre 1575 y 1585), se extendió entre los caballeros cortesanos y poetas artísticos españoles, de cantar en disfraz morisco sus aventuras amorosas y sus juegos y fiestas; y expresé allí mis conjeturas acerca de lo que dió ocasión á tal moda, cuyo inventor no puede haber sido el mismo Hita, es cierto, pero que de seguro la dió considerable difusión y provocó imitaciones merced á su historia, que llegó á ser muy gustada. La multitud misma de romances de este género, que como por ensalmo brotaron de una vez, hizo de moda su producción, pues mientras en las más antiguas colecciones apenas se halla rastro alguno de ellos, aparecen de repente en grandes masas en las *Flores* y en el *Romancero general*, y desaparecen, como por cambio de moda, no menos repentinamente, en las subsiguientes colecciones desde la mitad del siglo XVII.

Denuncian también por su contenido y forma su verdadero origen. Aquí no se encuentra ya casi ningún rastro de base legendaria, de historia idealizada; todo se reduce á intrigas de amor completamente ordinarias, celos, fiestas de corte, cabalgatas, torneos; con un ropaje descrito, es cierto, con gran riqueza de detalles y que se da por morisco, pero tan caricaturizado y recargado, que se sofocarían con él no poco los pobres moros que, bajo el cálido cielo de España, tenían que envolverse, por ejemplo, en marlota, albornoz y alquicel, es decir, en una triple cubierta de ropa exterior (1); con nombres moriscos

(1) Véase sobre las danzas y fiestas en traje morisco en la corte portuguesa del siglo XV las *Memorias da Academia de Lisboa*, tomo V, 2, páginas 44-45. El conde de Circourt ha parodiado muy bien en su *Histoire des Mores Mudejares*, tomo III, págs. 325 y siguientes estas mascaradas: «Ces pauvres Mores des romances sont bariolés comme Arlequín, empanachés comme des saltimbanques, emblasonés de devises comme un livre de Saavedra: et quelles devises! des vaisseaux dont *pensée* forme la poupe, à qui *ferme foi* sert de pilote, et dont les écoutilles sont les deux

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

muy sonoros, es verdad, pero conduciéndose estos Gazul, Tarfe, Azarque, Lindaraja, Fátima, Zaida, con una galantería tan refinada, llevando en su boca y en sus armas y vestidos conceptos tan sutiles, divisas y sentencias tan conceptuosas que, á pesar de la triple cubierta, se reconoce á los legítimos galanes españoles y á las damas de la corte de Felipe, por cualquiera que no esté inficionado de la misma monomanía. Sirven para ello la forma enteramente artística, el lenguaje elegante, pero rebuscado, los ingeniosos, pero afectados juegos de antítesis, las frecuentes alusiones mitológicas—pues estos moros no invocan á Alah, ni á Resul-Alah, sino á Júpiter y á Venus—la versificación flúida, pero que suena muellemente, la asonancia cultivada con arte, aunque á menudo con rebuscado artificio. (Casi todos los romances moriscos tienen asonancia perfecta ó sonante y división estrófica regular.) Precisamente estos encantos de la forma son los que han deslumbrado á los nacionales, que, como todos los de los países del Mediodía, no pueden resistir á la magia de las melodías dulces y de las imágenes seductoras, áun cuando los mismos críticos españoles más sesudos consideren estos «romances moriscos» como «castellanos y cristianos puros,» y nada más que como juegos y mascaradas de sus poetas artísticos del siglo XVI y XVII, de Góngora y de sus contemporáneos (1). Es cierto

»yeux d' un amant, etc.» indicando aquí mismo, págs. 326-327, el traje real y efectivo de los moros de aquel tiempo conforme á las autoridades que conservamos. P. de Madrazo en los *Recuerdos y bellezas de España*, Córdoba (Madrid, 1855, 4, pág. 249), ha hecho observar que era también costumbre de la corte de los reyes castellanos Enrique III, Juan II y Enrique IV servirse en fiestas, torneos, juegos, etc., de trajes moriscos. Véase también *Des böhmischen Herrn Leo's von Rozmital, Ritter—Hof—und Pilger-Reise durch die Abendlande 1465-1467*, en la Biblioteca de la Unión Literaria de Stuttgart, tomo VII, pág. 172.

(1) Por ejemplo, las notas en que Alcalá Galiano rectifica la Introducción de Depping, tomo I, págs. 80-81.—Saavedra, duque de Rivas, en sus *Romances históricos*, París, 1841, 8, págs. 6-7, dice: «Entonces nacieron »los romances moriscos, engañándose mucho los que, escasos de erudi- »ción, juzgan estas composiciones originariamente árabes. Error que se »nota con solo considerar que ni las costumbres, ni los afectos, ni las

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que los mejores de estos romances tienen prerrogativas estéticas peculiares; cierto que merecen en el respecto de la forma ser puestos sobre aquellos viejos populares (un buen número de ellos, sin embargo, está desfigurado por todas las faltas y excrecencias del culteranismo, y pertenecen á los «romances más ridículos, estrafalarios y culterizantes;») pero ya es tiempo de que al tratar de ellos no se cuente entre lo tradicional romántico, ni se alabe como oro de ley, lo que no es otra cosa más que brillante oropel; que de una vez se deje de buscar tras estas máscaras la realidad de la historia ó de la leyenda, y de considerar estas puras ficciones y estos productos de la poesía artística como si fuesen cantares populares ó siquiera imitaciones de originales arábigos. En vano han buscado el buen Depping y todos los que con él se han dejado engañar por el afeite de los romances moriscos tales originales moros; en vano, como lo ha confesado honradamente él mismo (tomo I, págs. 45-48), pues es muy fácil volver á poner blancos á estos moros lavándolos con algo de legía crítica. Tampoco se denuncia en ellos una imitación de romances moros, como en la forma romancesca en general un modelo arábigo, y sería difícil apoyar con hechos el llamado «orientalismo» de la poesía española, frase que se ha hecho corriente desde Bouterwek. Pues la poesía arábiga era ya desde un principio más lírica, y cuando los árabes conquistaron á España poseían una poesía artística lírica, completamente formada ya, con una dirección retórico-panegírica predominante, en que, por lo tanto, en vano se buscarían baladas populares que se asemejen, ni áun de lejos, á los romances. La manera de rimar de los romances tiene, como he mostrado, una semejanza meramente externa, casual, con otra arábiga, siendo, como la rima en general, una forma que brotó por desarrollo espontáneo de la poesía vulgar latina y románica.

———

»creencias que en ellos se atribuyen á personajes moros son los de aque»lla nación; advirtiéndose desde luego que son cristianos enmascarados »con nombres y trajes moriscos, etc.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Para dar una significación real á la frase, que ha quedado ya, del orientalismo de la poesía española, se debería probar que ha sido influída por tal orientalismo directa ó indirectamente, ya en cuanto á su materia, ya en cuanto á su forma. Pero como he mostrado la inconsistencia de semejante influjo directo en el respecto formal, del mismo modo, resulta de un examen despreocupado del contenido material y hasta del tono y colorido de la poesía española en su conjunto como en sus partes, que sus peculiaridades características sólo pueden y deben explicarse por una evolución espontánea de elementos nacionales é intereses del tiempo. De tal manera es esto así, que la derivación inmediata de fuentes orientales se limita en toda la poesía española de la Edad Media á algunos apólogos del Conde Lucanor y de las poesías del Arcipreste de Hita, imitación y derivación que son por lo demás comunes á todos los relatos del mismo género de la Edad Media. Por el contrario, no se halla en los restantes productos de la poesía española de aquel tiempo, popular ó artístico, y sobre todo en los más antiguos romances, *ni rastro de orientalismo;* fenómeno que, dado el persistente comercio y trato con los árabes, podría chocar si no se reflexionara que este trato fué también persistentemente de enemistad; que no sólo la lucha por la existencia y la posesión del suelo, sino que también el fanatismo religioso de ambos pueblos los mantuvo en oposición y odio que los separan; y finalmente, que los españoles quedaron vencedores. Pues bien, bajo tales circunstancias y en pueblos por otra parte tan heterogéneos, es cierto que el menos culto habría de recibir del más civilizado ventajas materiales, procurando apropiarse conocimientos y ciencias y algunas comodidades de la vida, pero habría de guardar tanto más celosamente de la influencia extraña y enemiga su propio ser espiritual, sus creencias, su pensar y su poetizar. (1)

(1) Díez, en su *Gramática de las lenguas románicas*, dice refiriéndose á la influencia de la *arábiga* sobre la española: «Ni una sola palabra de la »esfera del ánimo se ha derivado al español del árabe, como si la relación

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Si se reflexiona en esto, ya no aparecerá soprendente el que estén libres de todo lo maravilloso oriental y de la creencia en hadas, no sólo los romances populares, sino también los más antiguos caballerescos; que los romances históricos de guerras con los moros (romances fronterizos) estén igualmente tan puros de toda ampulosidad y pompa orientales como los restantes histórico-legendarios, y que sólo respiren odio y desprecio hacia los «perros moros»; que hasta los romances moriscos, á pesar de todo aquel disfrazarse y coquetear con nombres y trajes moros, hayan seguido siendo, en cuanto á los sentimientos y costumbres que expresan, tan innegablemente cristianos y españoles, que se podría aplicarlos el conocido chiste de Vol-

»entre cristianos y mahometanos se hubiera circunscrito al solo trato ex»terno, como sucedió entre romanos y godos.»—Esto está demostrado y desenvuelto muy bien en la muchas veces mencionada y notable obra del señor conde de Circourt, tomo III, páginas 302-332, el cual lo comprueba con hechos contundentes mostrando las consecuencias y resultados que saca de ellos tan sin esfuerzo como agudamente.—También Damas Hinard, l. c., tomo I., pág. 19 y sigs., se explica contra la exagerada influencia que sus compatriotas atribuyen á la poesía arábiga sobre la española, y cree con razón que más bien se verificó lo contrario. Igualmente Bruce-Whyte en su á menudo muy admirable «*Histoire des lenguas romanes et de leur littérature*», etc. París, 1841. 8. t. II., p. 115 y siguientes, ha mostrado independencia y despreocupación al no atribuir á la literatura arábiga influencia alguna sobre la española y la provenzal antes del siglo XII, y después de esta época sólo sobre escritos doctrinales y apologéticos, y esto limitado en gran parte por la mediación de los judíos. Le ha seguido un discípulo de Fauriel. *Etuile de Laveleye, Histoire de la lengue et de la littérature provençales, Bruxelles*, 1845. 8. pág. 201 y siguientes. Finalmente, áun entre los orientalistas mismos uno de los más eruditos y á la vez gran conocedor de la historia y la literatura españolas, el señor Dozy (l. c., tomo I. pág. 609) ha roto lanzas de la manera más decidida contra el pseudo-orientalismo en la poesía española y los supuestos originales arábigos de los romances moriscos, diciendo que... «quant à des romances arabes, *on n'en trouve »pas la moindre trace*, et l'on peut regarder comme tout *à fait surannée*, »l'opinión d'après laquelle les *Romances moriscos* auraient été traduits de l'arabe.»—Es cierto que Gayangos (en las adiciones á Ticknor) Pidal (en a Introducción al *Cancionero de Baena*, p. 58-59), y Malo de Molina (*Ro-*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

taire: *Grattez un peu, et l'Espagnol reparaîtra.* No se puede, por lo tanto, ni atribuir un orientalismo inmediato á los últimos ni que se verificara mediatamente por ellos una entrada de elementos orientales en la poesía española, como implica la frase tradicional de los arabomaniacos, todos los cuales sea por un orientalismo parcial, como por ejemplo Andrés, Conde, etc., sea por un falso liberalismo como Sismondi, Viardot y hasta Fauriel, prefieren explicarlo todo antes derivándolo de lo arábigo que del desenvolvimiento espontáneo de lo cristiano-nacional. Pues hasta el orientalismo de los gongoristas y los dramáticos posteriores, como v., gr. el de Calderón, tan realzado de ordinario, no es otra cosa que desarrollo y reforzamiento de elementos indígenas, cuyas premisas hay que

---

drigo el Campeador, apéndice XXII, pág. 146 y siguientes) han procurado probar en contra de Dozy, la existencia en España de una *poesía popular arábiga*, pero concediendo su poco influjo sobre la española.

Otro docto crítico español, el señor don Eustaquio Fernández de Navarrete, se expresa completamente libre de este prejuicio nacional acerca de la influencia arábiga en su interesante *Bosquejo histórico sobre la novela española* (que sirve de introducción á su edición de los *Novelistas posteriores á Cervantes* en el tomo 33 de la *Biblioteca de autores españoles*, pág. 21): «En punto á la influencia del estilo árabe en los escritos castella»nos, ha habido mucho de aprensión; la influencia fué *mayor en las cosas* »*que en el modo de expresarlas*. Dígasenos en prueba, ¿qué orientalismo »se encuentra en los rudos poemas del Cid, de Fernán González, ni en las »más limadas poesías de Berceo y de Juan Lorenzo de Astorga, en donde »los rasgos de imaginación son tan escasos y tan natural y prosaica la »expresión? El pueblo español por su origen, por su religión, por los cli»mas que habitaba y áun por la rudeza misma de las costumbres, era un »pueblo del Norte; y hasta que vivió por largos años bajo el hermoso ar»diante sol de Andalucía como señor de toda la península, no tomó algo, »aunque poco en verdad, del estilo hiperbólico de los árabes... Esto basta »para acreditar que la literatura española tenía ya entonces un carácter »peculiar.» Esta opinión se enlaza estrechamente con la de los críticos familiarizados con las más recientes investigaciones y no perturbados por prejuicio nacional alguno, como Lemcke, l. c.. parte I, pág. 19, II, 16 y siguientes.—Du Méril, «*Revue germanique*», pág. 226-227, etc.—No debería haber por lo tanto, ningún historiador de la literatura que suscribiera juicios tan ramplones como los de Ochoa, etc., ó tan anticuados como los de Bouterwerk.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ir á buscar al *Cancionero general* y á Torres Naharro, en que difícilmente puede acusarse imitación de modelos arábigos. Lo que á lo sumo puede admitirse es que, merced al trato pacífico y á la mezcla con los moriscos después de la conquista de Granada, tomó un colorido oriental el carácter de los andaluces y en tanto también el de la poesía popular del mediodía de España y las escuelas poéticas de Granada, Córdoba, Sevilla, etcétera, áun cuando, por la inversa, la literatura de los moriscos, á pesar de su apego fanático á las creencias de sus padres recibió aún más la influencia de la española, sobre todo en el aspecto formal (1).

El orientalismo de la literatura española no puede sostenerse más que el origen del caballerismo y de la rima ante la crítica serena, que sin dejarse adormecer por este opio de los orientalistas, prefiere á la cómoda y superficial explicación por mera influencia externa, la mostración más laboriosa sin duda, del desenvolvimiento interno espontáneo y orgánico—no puede sostenerse tal orientalismo mejor que el que los «caballeros granadinos» de los romances moriscos sean de linaje moris-

(1) Véase acerca de la literatura de los moriscos en las *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque royale*, tomos IV y XI, el artículo de Silv. de Sacy; *The british and Foreign Review or European Quaterly Journal;* núm. 15. January, 1835, vol. VIII, págs. 63-95; el artículo sobre el *Essai sur l'histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*, de Viardot. Adolfo de Castro, *De la poesía morisca*, introducción á su edición de los *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* en la *Biblioteca de autores españoles*, tomo XLII, págs. 13-16, y las poesías de los moriscos editadas por Gayangos en los apéndices al tomo IV de la traducción española de Ticknor, págs. 247-330. En ellos se han dado á conocer muchos escritos de los moriscos en lenguaje español (aunque en escritura arábiga en los manuscritos), escritos poéticos que fueron compuestos en las formas españolas de su tiempo; como v. gr., el ya citado relato poético de Yusuf y Suleica, compuesto á mediados del siglo XVI por un aragonés en cuartetas alejandrinas, una vida de Mahoma escrita igualmente por un moro aragonés hacia 1603 en la forma ordinaria de los romances. Los asuntos son, pues, orientales, pero las formas derivadas de los españoles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

co, sino «aunque moros, hijosdalgo», esto es, aunque estén en traje moro, verdaderos nobles, españoles y muy españoles.» Pues en este sentido irónico—y no tomándolos con seriedad histórica por hechos fidedignos, como han hecho Sismondi y otros—me permito explicar este verso y todos los de la «ropería mora».

A pesar de todo lo cual, no puedo, sin embargo, pasar en silencio que en tiempos recientísimos, y en el más grande conocedor de la poesía romancesca, en el mismo Durán, ha hallado un defensor—aunque de manera mucho más moderada—el orientalismo, ó por lo menos, la influencia arábiga sobre los romances fronterizos, y hasta sobre los moriscos. No ha de ser, pues, superfluo después de todo lo dicho el exponer más al detalle y someter á prueba las opiniones de un critico de tanto peso, así como la división que ha hecho de los romances que ha recogido en la nueva edición de su *Romancero*, bajo el título de *Romances moriscos novelescos*, y esto ha de ser tanto menos superfluo, cuanto que los obstinados partidarios de la opinión antes difundida y los semi-conversos—áun cuando no se hiciera caso de tal autoridad—podrían hallar en ello suficiente justificación para persistir en su tema, ó para volver á él (1).

Ni áun Durán ha podido libertarse por completo de la opinión que ha llegado casi á ser prejuicio nacional, de que se muestra en la poesía española, y en los romances moriscos en particular, un elemento oriental y el influjo de la poesía arábiga, ó por lo menos del modo de pensar y de las costumbres de los moros. Llega hasta á hallar precisamente en estos romances el «caballerismo propiamente español», formado ya, surgido de la fusión de los espíritus oriental y español, preparado por largas luchas seculares, y acabado por la completa sumisión de los moros, concediendo á los romances moriscos

(1) Lo siguiente ha sido intercalado aquí tomándolo de mi ya citada reseña de la obra de Durán, teniendo que disculpárseme, por lo tanto, algunas repeticiones inevitables.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

objetividad y carácter popular precisamente en tanto en cuanto busca y halla en ellos expresión perfecta de este proceso de refundición.

Pero para reducir á su verdadero contenido y á recta medida estas doctrinas de Durán, aparentemente favorables al orientalismo, estereotipado, ya de la poesía española, y á la objetividad «espiritual» (no ya sólo fingida) de los romances moriscos, no hace falta más que aplicar el contrapeso que él mismo, con la nunca bastante alabada ingenuidad de un honrado investigador, nos ofrece en su «Prólogo». El mismo admite (pág. 22) que en los romances populares más antiguos «en los »históricos primordiales nada de árabe se percibe, nada de »oriental, y son puramente castellanos»; que los romances moriscos nacieron mucho más tarde, y que «con efecto (pág. 10, »nota 8) poco antes de la conquista de Granada, y quizá hasta »algunos años después, se hallan pocos romances moriscos no»velescos que tengan vestigios muy señalados de la poesía »árabe», que «sin embargo, si nos atenemos á los romances, »parece cierto que sólo después de la expulsión de los moros »se desarrolló con brío entre nosotros aquella parte de poesía »que nos dejaron», y hasta que los romances moriscos, que parecen contener el resumen de la poesía arábigo-española, no sólo proceden de tiempo muy posterior á las novelas caballerescas francesas, y á muchos de los poemas caballerescos italianos, sino á los romances cuyos asuntos parecen derivados de éstos (pág. 21) (1).

El mismo está conforme con estas observaciones, perfectamente ajustadas: la absoluta falta de un influjo demostrable de la poesía arábiga sobre la más antigua de los españoles, sobre todo la popular; la pequeña influencia de la misma sobre

(1) Así, por ejemplo, en el famoso romance morisco de Gazul se alude á poemas caballerescos italianos:

«No de tal braveza lleno
Rodamonte el africano, etc.»

Digitized by Google   Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

los pocos romances genuinamente populares que cuenta entre los moriscos; el nacimiento muy posterior, y la formación artística de los romances llamados moriscos en sentido más estricto, y áun en éstos, su conformidad en cuanto al asunto con modelos occidentales; de tal modo, que hasta el tantas veces realzado, y de tan inmoderada manera exagerado orientalismo de los romances propiamente moriscos se reduce á un ligero barniz, á un traje y unos nombres que quieren ser moriscos, y cuando más á algunas costumbres efectivamente recibidas de los moros, con todo lo cual vertían y ponían á la moda los productos de su fantasía los poetas artísticos posteriores cuando querían imitar el tono popular de los romances. Esta es de hecho la verdadera medida del tan ponderado orientalismo de los romances moriscos, éste el tiempo de su nacimiento y la manera de su formación en cuanto cabe demostrarlos con hechos. Es muy notable para los dos últimos puntos el romance popular histórico publicado por Durán en el núm. 1.198, tomándolo de un pliego suelto (impreso en Sevilla, 1610): «De cómo y por qué el rey don Felipe III expelió »á los moriscos de España, y de la pena que les causó este des»tierro», romance que nacido bajo la fresca impresión de la tan trascendental expulsión de los moriscos por él cantada, muestra que poco antes, esto es, al mismo tiempo que se ponían de moda los romances moriscos, los moros bautizados (moriscos) recibidos en la sociedad española, se habían hecho los gallitos del día por su bienestar, su lujo y su presunción, provocando así la envidia y el odio de la población cristiana vieja, hasta tal punto, que al decretar el Gobierno la expulsión de aquéllos, no hizo más que obrar en el sentido de un voto que cada vez se hacía más general. Así, después que los españoles habían desterrado hasta el espíritu del enemigo secular de su nación y sus creencias, se entretuvieron por algún tiempo en jugar irónicamente con sus vestiduras.

En los romances moriscos—producto en gran parte de este juego, (pues precisamente los más hermosos proceden, como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

se ha dicho, de Lope de Vega, Góngora, y sus coetáneos y compañeros de arte)—apenas puede verse, por lo tanto, fusión alguna de los espíritus arábigo y español, no más que en su coqueteo con la galantería caballeresca, el caballerismo propiamente español, que al tiempo del nacimiento de aquéllos hacía ya mucho tiempo que había cedido el campo al gusto cortesano. Por haber muerto ya para entonces, fué mostrado por Cervantes, con amarga ironía, como un anacronismo, poniendo en ridículo el intento de resucitarlo mediante su oposición con la vida ordinaria (1).

Esta lucha entre convicciones mejores y un prejuicio nacional no del todo domado se muestra mejor en las subdivi-

(1) Durán mismo, en la nota 11, (págs. 12 y 13) ha caracterizado con mucha fortuna, y desenvuelto genéticamente la diferencia entre la antigua caballería genuinamente española y natural, y la posterior caricatura de la misma (desde fin del siglo XV) en las novelas de caballería y en los juegos con formas caballerescas, y cómo precisamente este contraste entre el ser y la apariencia pudo inspirar á una naturaleza tan sencillamente grande como la de Cervantes una obra de indignación, en la cual con instinto de genio pintó magistralmente, no sólo una locura de moda, sino lo falso en toda la sociedad de entonces, y hasta en la naturaleza humana en general, y esto hasta tal punto, que ha quedado como espejo del suyo y de todos los tiempos. Dice Durán muy acertadamente á este respecto: «Entonces fué cuando el inmortal Cervantes, admirador de »los antiguos héroes, hirió de muerte á los nuevos, y á guisa de destruir »los libros caballerescos, encarnó el puñal de la sátira, ya seria, ya fes»tiva, en el corazón corruptor y corrompido del siglo XVI. El instinto, si »acaso no la razón filosófica, obrando sobre el ingenio divino del poeta, »le hicieron adivinar los resultados que tendrían los increibles, pero mal »empleados esfuerzos, de sus compatricios. Cervantes caricaturó en su »obra el espíritu ridículamente exagerado de las altas clases, contrapo»niéndole el sesudo y razonable de las medias, y el prosáico de la gente »vulgar, cuyo carácter tímido, receloso, desconfiado y egoista se formó »bajo el despotismo y la Inquisición. Don Quijote, el cura y Sancho Panza »forman la unidad complexa de la sociedad española en aquel tiempo: »todos los demás incidentes son el desarrollo y las combinaciones y gra»duaciones de los tres principales tipos.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

siones que Durán establece entre los romances que reune bajo el título de moriscos y en sus notas á los mismos.

Después de haber excluído con razón de este título los romances de guerras fronterizas con los moros (fronterizos) áun cuando contengan elementos muy legendarios (histórico-fabulosos) y los compuestos siguiendo á los poemas caballerescos italianos, remitiendo los primeros á los históricos y los últimos á los caballerescos, divide los moriscos en: 1.º) «sueltos, »es decir, que no forman series de historias fabulosas ó nove»lescas; 2.º) que son una sucesión de novelas más ó menos »completas; 3.º) los satíricos, jocosos y burlescos;» y 4.º) las imitaciones de los romances citados en las tres secciones precedentes.

Entre los de la primera sección se hallan algunos de los cuales en la forma en que han llegado á nosotros, apenas, áun cuando hayan podido ser compuestos antes de la mitad del siglo XV, puede decirse que «pertenecen sin duda á la época tradicional» y llevan el carácter de «muy populares, aunque ya impregnados del colorido »oriental que los árabes nos iban lenta y escasamente comu»nicando.» Como esta sección sólo comprende seis romances y estos en gran parte muy conocidos, bastará mencionarlos para decidir si han sido contados con razón entre los moriscos y reunidos como una sección especial de ellos. Son los dos del infante Bovalías; el hermoso fragmento: *Yo me era mora Moraima*; el de Alfonso Ramos (todos del *Cancionero de Romances*;) el de la infanta Sevilla y Peranzules, y el rey Búcar (los dos últimos de las *Rosas*, de Timoneda; en la *Primavera*, números 118, 126, 127, 128, 132 y 197.) Pero todos estos romances—de los cuales el primero el de Bovalías, *(Durmiendo está el rey Almanzor)*, (1) el frag-

(1) J. Grimm ha insertado no sin razón estos romances en su *Silva*, precedente que ha seguido también la *Primavera*; pues parecen pertenecer al mismo ciclo de leyendas que el del Sultán de Babilonia y el Conde de Narbona: *Del Soldán de Babilonia* (igualmente en el *Cancionero de romances*), ciclo de leyendas cuyo héroe es el conde de Almerique, este

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mento de Moraima y el de Alfonso Ramos llevan todavía en general el sello de los viejos populares—no ha de haber persona despreocupada que dude en colocarlos entre los caballerescos, á los que pertenecen por su origen y su desarrollo formal, sin que tengan más elementos y colorido orientales que muchos otros de esta clase; diferenciándose, por el contrario, en cuanto á su principio y su forma de los propiamente moriscos.

Estos forman la segunda sección de Durán. (1) Los caracteriza muy notablemente con las siguientes palabras(*Prólogo*, página 13):

---

es Aimeri de Narbona (Véase *Primavera*, número 196). También Durán (I, 157) ha colocado el último de estos romances bajo el título de *Romances caballerescos sueltos*, observando á este propósito que: «parece de »origen provenzal y de asunto contemporáneo á las Cruzadas.» El mismo origen provenzal ve Durán en el romance del rey Búcar; siendo además este como el segundo de Bovalías una refundición artística muy posterior, aunque no mucho más antiguo que los propiamente moriscos.

(1) Durán abre esta sección con los conocidos romances del ciclo de leyendas de Moriana y Galván, pero pertenecen—con excepción de uno (propiamente no más que una glosa del *Romancero general*) los restantes son de la *Silva*, del *Cancionero de romances* y de las *Rosas* de Timoneda. (V. *Primavera*, núm. 121-123)—todos ellos por su origen y por su forma á los viejos populares, por el contenido, tono y colorido á los caballerescos (Durán ha hecho que les acompañe el conocido romance caballeresco *Arriba, canes, arriba*, con alteraciones arbitrarias del *Julianesa* que figura entre los caballerescos en *Moriana*) entre los cuales, áun tomando como criterio capital el contenido, hallarían mucho mejor su lugar que entre los moriscos, entre los cuales están tan aislados y heterogéneos en cualquier respecto, que el mismo Durán ha notado que: «Así este como »los demás de Moriana tienen un carácter caballeresco muy marcado y »particular que los distingue, con algunos otros de esta sección, de los »demás romances moriscos.» Le toca, sin embargo, el mérito de haberlos dado, según un manuscristo del siglo XVI, más completos que como se hallan en las fuentes impresas. Que han existido otros romances de esta leyenda no hallados hasta ahora, lo muestra la *Ensalada* publicada por mí, tomándola de la colección de Praga:

¿Qué me distes Moriana,
Qué me distes en el vino?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«Representan los de la segunda sección una época subje»tiva y lírica, llena de cultura, pero políticamente corrom»pida; Una poesía rica, brillante y perfecta, inclinada y afi»cionada á la novela, pero caminando muy temprano á la »exageración y al mal gusto. Hay en ella multitud de compo»siciones inspiradas y con un lenguaje puro, correcto, vigo»roso, lleno de harmonía y capaz de expresar toda clase de »pensamientos, y de describir con vivísimos colores todos los »objetos físicos y morales que la naturaleza puede contener. »Los romances de esta acción son la idealización completa de »los histórico-fabulosos, tales como los que tratan de las haza»ñas, empresas y hechos atribuídos á los Vargas, Pulgares, »Garcilasos, etc. El espíritu de moda influyó mucho en la boga »que tuvieron y en la cansada monotonía que á muchos les im»puso la necesidad de repetirlos por acomodarse al gusto pú»blico y facticio de la época. Así se observa que entre los ro»mances moriscos novelescos hay muchos que sólo lo son en »sus aparentes formas, cuando en realidad pueden, con mudar »los nombres de los protagonistas, convertirse en otro género »de los eróticos ó descriptivos.»

Hasta aquí cualquiera estará de perfecto acuerdo con su caracterización, pero precisamente por estarlo se sorprenderá más de que el autor prosiga inmediatamente;

«Pero esto no impide que los genuinamente moriscos no »sean descendientes y no contengan todos los vestigios del »orientalismo árabe que los caracteriza. Los cuadros que for»man los romances moriscos novelescos no son ciertamente la »poesía árabe pura, ni la castellana primitiva, sino la fusión »de ambas en las nuevas formas que adquirió la civilización »por el roce y trato de ambos pueblos. Desde los romances »fronterizos á los histórico-fabulosos, y desde éstos á los mo»riscos novelescos, se percibe una graduación continua que se»ñala sus transformaciones, é indica lo que influyó en ella, el »espíritu que las anima y la moda que las aceptó y corrompió. »Esta clase de romances y los de las dos siguientes secciones,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«representan la época en que el pueblo, apartado enteramente »de los negocios públicos, abatido y sin un interés vivaz y he»róico que lo animase, dejó á los poetas el cuidado de diver»tirle, ya que no podía ni pensaba hacer otra cosa.»

Aquí la vista, otras veces tan perspicaz, de Durán, se ha cegado tanto de ilusiones ópticas debidas á prejuicios nacionales mamados con la leche materna y á apariencias exteriores, que ha considerado decoraciones como si fueran la naturaleza y ha persistido en el engaño contra su propio y mejor sentimiento. Pues admitido que los romances moriscos—entre los cuales, empero, sólo puede entenderse ese género de romances artísticos que se puso de moda—admitido que no sean otra cosa más que una «graduación» de los romances fronterizos é histórico-fabulosos de las guerras con los moros, en cuanto la poesía artística á las veces toma y procura imitar objeto, tono y colorido de la popular, no podía la imitación artística reproducir en grado más elevado lo que no estaba contenido en su modelo, el producto natural espontáneo. Pues Durán mismo, según lo he citado con sus propias palabras, ha admitido que los viejos romances fronterizos populares nacidos durante la guerra contienen tan pocos vestigios de la influencia del espíritu oriental y de la poesía arábiga como los restantes romances históricos, y en realidad no podían contenerlos porque son la expresión inmediata de la oposición entre enemigos; y un pueblo que pelea con otro en guerra destructiva secular por su existencia y sus creencias, se guarda seguramente de la influencia espiritual del mismo, manteniendo libre de ella su más ínmo santuario, la poesía, enardecida con el odio contra el elemento enemigo. Los histórico-fabulosos nacidos inmediatamente antes de la conquista de Granada, en ella y después de ella, contienen, es cierto, una graduación de este odio hasta llegar á la fe en los milagros, que es precisamente el elemento fabuloso de la misma, pero de ningún modo un grado más elevado de «fusión» con el espíritu del enemigo hereditario. Se necesitó todavía casi un siglo, hasta después de su completa su-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

misión, hasta que los moros cesaron como pueblo independiente y hallaron acogida y tolerancia en la sociedad de los españoles de sangre azul y antiguas creencias, como moriscos, esto es, como descendientes de los moros, españolizados y cristianizados aunque sólo fuera en la apariencia exterior, para que nacieran y pudieran nacer romances moriscos en el sentido mencionado, romances que, como he mostrado, tomaban á préstamo la forma externa de los viejos populares, el ropaje de los moros; pero eran, según los ha caracterizado el mismo Durán, productos de la lírica artística subjetiva con fingida objetividad, juegos artísticos de la fantasía, sugeridos y llevados á cabo por el espíritu de la moda, é inventados tan arbitrariamente «que en realidad pueden, con mudar los nombres de los »protagonistas, convertirse en otro género de los eróticos ó »descriptivos.»

Y en tales productos, ¿se ha de haber cumplido la fusión del espíritu español con el espíritu arábigo? ¿Han de contener todos los vestigios del orientalismo árabe, se les ha de atribuir más legitimidad que á los pastoriles y picarescos que se pusieron en moda después de ellos?—Y sin embargo, los mismos poetas son los que cantaron en sus romances aventuras amorosas, ya como moros, ya como pastores, tan poco inspirados del espíritu del orientalismo como del del idilio. No estaban inspirados más que del «espíritu de la moda» (1),

(1) He mostrado ya anteriormente cómo la novela histórica de Ginés Pérez de Hita acerca de las guerras civiles de Granada, que llegó á ser tan gustada, contribuyó á poner en moda estos romances moriscos, y qué relación guardaba con ellos, de tal modo que, según este dato, puede ponerse con bastante verosimilitud la introducción de esta moda entre 1575 y 1585. Después de la aparición de la novela, empero, creció tan considerablemente, casi hasta la total expulsión de los moriscos (1610), que se escribieron entonces á porfía romances *á lo* Hita, como en nuestros días novelas *á lo* Walter Scott, sin que fuera el orientalismo en aquéllos como no es el pragmatismo histórico en éstas más que un capricho romántico ó un traje plausible para invenciones puramente subjetivas.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

con sus cambiantes disfraces. Si se quiere llamarlos idealizaciones en el sentido de imágenes idealmente realzadas de una objetividad sublimada arbitrariamente por la fantasía subjetiva, puede ser; pero es esencial no poner estas ocurrencias del humor artístico, áun cuando sean geniales y encantadoras, en íntima conexión con las voces naturales, sencillas é ingenuas de la poesía popular que arraiga en el suelo firme de la realidad, presentándolas como diferentes nada más que cuantitativamente; antes bien se debe en las colecciones poner de relieve teóricamente con todo cuidado la divergencia cualitativa, la diferencia genética y de principios de ambos géneros, áun cuando se los comprenda en grupos separados, como ha sucedido á Durán, con pocas excepciones. Entonces se establecerá claramente que entre los romances fronterizos, los histórico-fabulosos y los moriscos ni existe ni puede existir más que una conexión casual; entonces se mostrará que de aquel tan ponderado orientalismo en los primeros sólo podrá expresarse lo opuesto, y en los últimos no podía ser más que un disfraz.

De aquí nació una clase propia de romances, la tercera subdivisión de este título, la de los *satíricos*, *jocosos* y *burlescos*, que Durán caracteriza como «parodias de los romances »moriscos, sátiras contra la moda de hacerlos, y exageraciones »para ridiculizar sus formas y pensamientos.....» Ahora bien; ¿se habría hecho entonces esto si hubieran sido más que moda, si hubieran tenido verdadera objetividad y popularidad? Seguramente que no; así como no se parodiaron ni pusieron en ridículo los antiguos, populares, históricos y genuinos romances fronterizos de guerras con los moros (1).

(1) Entre estos romances burlescos es singularmente notable el «valga el diablo tantos moros» (*Romancero general,* ed. de 1614, fol. 465; en Durán, núm. 256), porque muestra no sólo la ilegitimidad de esta morería, si no también la ridícula exageración en la imitación de trajes y costumbres, para lo que se suelen citar como apoyo los romances moriscos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Por la fingida objetividad de los romances, se engendra finalmente la cuarta subdivisión que sin más que el cambio de los nombres de los protagonistas y el de los trajes contiene imitaciones de los mismos. Pues cuando empezaron á cansar Gazul y Muza, se tomó como protagonistas á Dragut, Ochali y Arnaute Mahami; se cantó alternando en vez de las inacabables guerras de Granada y las fiestas en la Vivarambla, las rapiñas de los berberiscos, los padecimientos y el heroismo de los cristianos cautivos *(Romances de cautivos y forzados);* teniendo estos romances, á pesar de la amanerado y lo muy artificioso, más verdadera objetividad y trajes más fieles, pues por lo menos eran ocasionados por sucesos y sentimientos contemporáneos y que tocaban de cerca (1).

Por lo tanto, si de lo dicho resulta, para toda persona despreocupada, que apenas puede hablarse con seriedad científica de orientalismo y de influencia de la poesía árabe en los romances propiamente populares; si apenas puede ponerse en duda que cabe aplicar el mismo principio á toda la poesía popular española en general, con excepción acaso de algunos cantares de baile (2), sólo queda como fundamento de la fra-

(1) Durán, sin embargo, ha puesto en esta sección un viejo romance popular, el conocido del *Cancionero de romances* y de las *Rosas* de Timoneda: «Preguntando está Florinda» ó «Mi padre era de Ronda» que pertenece sin duda alguna á los legítimos tradicionales, como lo muestran las diferentes versiones, debiendo haber sido agregado ó á los *fronterizos* ó por lo menos á los romances caballerescos populares (v. *Primavera* número 131). Tales trasposiciones se cometen fácilmente en una coordinación hecha simplemente según el contenido y la apariencia externa, pero apenas son posibles si se toman como fundamentos de división criterios internos, el origen y la formación. Así es que el mismo Durán ha referido estos romances en el índice á la quinta clase, ó sea la de los «romances antiguos popularizados.»

(2) Baste á este propósito citar las propias palabras de Durán (*Prólogo* pág. 21, nota 16): «Difícil si no imposible, será explicar cómo habiéndonos visto en contacto inmediato con los árabes mucho antes y algunos »siglos después que las otras naciones; cómo habiendo vivido entre ellos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

se de esta influencia de la poesía árabe y del colorido oriental por ella producido, frase que ha persistido no sólo en escritos de bellas letras, sino hasta en obras científicas, la posibilidad de mostrarla en la poesía artística. Creo haber demostrado suficientemente con qué limitacionos puede aplicarse esto á los romances artísticos moriscos, con lo cual queda dada la recta medida de la validez de la frase preindicada respecto á la literatura posterior de los españoles, en especial la dramática, puesto que el tan celebrado colorido oriental se reduce nada más que á una acción del tono de los romances moriscos. Queda, por lo tanto, como última trinchera de los obstinados defensores de este orientalismo la afirmación de que la más antigua poesía artística de los españoles, que se formó antes de la introducción de la nueva dirección en el siglo XVI, tomó en sí considerables elementos arábigos por la influencia de la poesía artística arábiga y se fundió de tal manera con la autoctona, que conservó un colorido oriental peculiar y duradero. Pero los hechos tan elocuentes traídos por el mismo Du-

»la inmensa mayoría de la antigua nación; cómo habiendo ésta aceptado »la lengua de sus conquistadores, asistido á sus escuelas, estudiado sus »libros y participado de sus costumbres, sólo tal vez en los palacios de los »reyes cristianos, y *no en la poesía popular*, se hallan algunos vestigios »de la ciencia que los moros cultivaban. Sin embargo, esta es la verdad, »si documentos perdidos para nosotros no aparecen para desmentirla..... »Aunque extraño, no es menos cierto que hasta muchos años después que »comenzó el siglo XV, no se hallan en nuestra literatura popular profun»dos vestigios de aquella poesía tan brillante en color etc.» (á saber, la oriental). Yo me explico, como queda dicho, este fenómeno sorprendente y admirable á primera vista del muy pequeño influjo que ejerció la poesía oriental sobre la española, menor aún que sobre la francesa (por ejemplo), por haber surgido la poesía popular de los españoles precisamente de la oposición y enemistad con los árabes, siendo su rasgo fundamental este espíritu de contraste, la repugnancia de los elementos hostiles; y como la más antigua poesía artística se formó también por lo general sobre esta base, jamás pudo haber sido considerable sobre ésta la influencia de la literatura arábiga.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rán (pág. 21, nota 16), hablan en pro de lo insostenible de tal afirmación, que á pesar del largo trato de los españoles con los árabes y á pesar de la acción tan estrecha de la literatura científica, y de la poesía artística de los árabes sobre la de los españoles, ésta no lleva vestigio alguno inmediato de la primera antes del siglo XVI; que además las tradiciones del oriente difundidas por todo el occidente en la Edad Media hallaron menos acogida entre los españoles que entre otras naciones de Europa que se hallaban más alejadas de los árabes; y que de los pocos mitos y apólogos del oriente tomados por los españoles, el mayor número puede probarse que no los recibieron de los árabes inmediatamente, sino por mediación de los judíos, franceses meridionales é italianos; y Durán no oculta su admiración por este fenómenos y confiesa que apenas ha podido hallarle fundamento de explicación suficiente en el arraigado odio nacional y en el fanatismo religioso. (Véase la nota precedente.)

Es de notar que bajo este título de romances moriscos en la nueva tirada de la obra de Durán, se da este género completo con presencia de todas las fuentes conocidas hasta hoy (con excepción acaso del «Jardín de amadores.» El núm. 54 es una versión moderna andaluza, que prueba cómo sobreviven los más antiguos en boca del pueblo.)

Casi al mismo tiempo que los romances moriscos se pusieron de moda los *pastoriles,* de los cuales contiene ya un número considerable el *Romancero general.* Por este tiempo se habían introducido en la literatura española las églogas merced á la imitación de los italianos, y por el portugués Montemayor la novela pastoril; y desde que los poetas artísticos se pusieron á porfía á hacer romances, este género de poesía se convirtió en un verdadero figurín de todas las nuevas modas literarias; pues la forma de romance, desterrada en un tiempo del dominio de la poesía artística, por su ligereza y flexibilidad y por sus elementos lírico-épicos, podía aquí en que faltaba el instinto de la poesía popular para su aplicación natural,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

desviarse fácilmente al uso arbitrario y falso y hasta al abuso. Dice muy bien el conde de Circourt que *«le romance fut le genre populaire; il était heurensement à la portée des hommes de génie peu lettrés, et malheureusement à celle des lettrés sans talent.»* De aquí el que los romances pastoriles sean otra especie de juego de disfraces para las *mismas* personas, que sin más que trocar la marlota por el pellico y llamarse Belardo y Lisardo en vez de Adulce y Gazul, dirigieron sus amorosas quejas, los desbordamientos galantes y encelados de su corazón, á la «querida Belisa» y á la «ingrata Filis,» que habían sido cantadas poco hacía como Zelindaja y Jarifa. De aquí el que estos romances pastoriles tengan un tono todavía más acentuado de sentimentalismo falso, menos apariencia de objetividad todavía, más conceptuosidades y lentejuelas alegóricas y mitológicas. Que haya entre ellos muchos de gran perfección formal y técnica y de gran valor estético, sin duda alguna no se le ocurrirá negarlo á nadie que sepa que gran número de ellos son de Lope de Vega (Belardo), Cervantes (Elicio), Góngora, etc. Por esto y como momento literario-histórico merecen por lo menos algunos modelos de ellos lugar en todo *Romancero* que tenga pretensiones de ser completo (1). Lo mismo son, sin más diferencia que el ropaje, los romances piscatorios, venatorios y villanescos. Por lo demás, están todos estos romances respecto á la poesía villanesca cortesana de los siglos XIV y XVI, á las *Serranillas* del Arcipreste de Hita y del marqués de Santillana en la misma relación que la galantería refinada y sentimental hacia las disfrazadas damas de los cortesanos de los siglos XVI y XVII respecto á las bromas sencillas y rudas con

(1) Depping los ha excluído casi del todo sin razón alguna.—En Durán se halla en el segundo tomo, págs. 460 á 515 una selección bien entendida y bien ordenada bajo el título de *Romances pastoriles, piscatorios, venatorios, villanescos y festivos.*—Quintana, por el contrario, que tenía presente, sobre todo las preminencias formales, ha llenado sus *Romanceros* de tales romances pastoriles más de lo debido. Véase también Clarus, l. c. parte I, pág. 166 y siguientes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

serranas efectivas y á la charla familiar con aldeanas, de aquellos trovadores eclesiásticos ó caballerescos, charlas en que había, lo mismo que en sus modelos, las *Pastourelles* francesas, más naturalidad y verdad, y que tenían efectivamente un tono popular aún. Lo falso de los romances moriscos y pastoriles, el mismo genial Lope de Vega, á pesar de haber sido uno de los más fructuosos autores de tales romances, lo parodió en unos romances pastoriles *burlescos* (en Durán, II, pág. 516, número 1632-1633) que muestran el punto culminante de la moda.

Y así fué. Pues apenas se introdujo el «género picaresco» por las novelas picarescas de Mendoza, Quevedo, Alemán, etc., y por las novelitas gitanescas, como por ejemplo, las de fama universál *Gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, hallaron los romances pastoriles peligrosos rivales en los *gitanescos*, *picarescos* y *jácaras* ó romances de bribones. También esta fantasía se puso tan de moda que puede dar ocasión á colecciones propias de «romances de germanía» y llevar á su composición á poeta tan distinguido como Quevedo, así como hemos ya visto en la primera parte, núms. 17 y 23, como carecían de toda base sólida éstos lo mismo que los demás *mock-romances* (romances en chanza (1). Por lo demás, también hay muchos ejemplares de este género de romances que merecen ser aceptados en las colecciones modernas, como lo ha hecho con razón Durán (tomo II, págs. 570-597.)

Todas las clases de romances enumeradas hasta aquí han procurado darse cuando menos la apariencia de la objetividad bajo un disfraz épico; las restantes, puramente subjetivas y puramente líricas, como son de contenidos tan diversos y generales, como los sentimientos humanos en general no pueden

(1) Así es que Durán tratando de la jácara núm. 1659, tomo II, página 589 hace notar lo siguiente:

«Así como hubo tiempo en que los caballeros y poetas se *disfrazaron* »para cantar sus amores y hazañas etc., con las costumbres y hábitos mo»riscos y pastoriles, este romance prueba que llevaron su manía hasta el »punto de tomar por *modelo de imitación* á los jaques y rufianes.»

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

reducirse á un título, tenemos que valernos del recurso de llamarlos «romances sobre varios asuntos». Su número es considerable; pues cuanto menos se consideraba la naturaleza originaria y los elementos épicos de los romances, cuanto más se les alejaba de sus límites populares nacionales y sólo se apreciaba y cultivaba en ellos por la poesía artística sus formas líricas, tanto más frecuente y arbitrariamente eran empleadas, tanto más se ajustaban por la elasticidad de la forma á todo asunto, y cuanto más perdían por lo mismo de su conexión orgánica interna entre la materia y la forma, de su consistencia é intensidad, tanto más ganaban en extensión, variedad de acción y en expansión (1).

Así es que sólo nos queda como criterio disyuntivo—para separar conforme á sus asuntos la restante masa de los romances lírico-subjetivos—la divergencia de las dos disposiciones fundamentales del ánimo humano, las dos maneras capitales de concebir la vida; los que podemos contar entre los *serios*, que se elevan hacia el cielo, ideales, y los *cómicos*, que se hunden en las apariencias terrenales y ponen de relieve su con-

(1) En la nueva edición del *Romancero* de Durán, el último título capital incluye dos: Romances varios, que él ha tomado en mayor extensión y aplicándolo á más clases de romances que yo lo he hecho, separando muchas de él para limitar este título de expediente á la menor masa posible en cuanto se caracterizan como una clase especial, no sólo por el asunto, sino también por su principio reformador y el tiempo de su nacimiento. Su título de *Romances varios* es en realidad un título bajo el cual se aglomeran abigarradamente romances de origen el más diverso unos de otros, de las más variadas formas y de tiempos los más separados, los cuales han intentado, es cierto, introducir una especie de organismo y conexión interna, resolviéndolos en pequeños grupos, pero que no pueden estar ni articulados con precisión ni distinguidos con claridad desde el momento en que ha tomade por fundamento de división señales de materia y de tendencia meramente externas y casuales. Creería yo, sin embargo, si se introdujera más luz en este caos, si ante todo se separaran tan estrictamente como fuera posible los romances populares de los artísticos, y después se enlazaran cada uno de estos dos géneros periódica y sincrónica-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

traste con el ideal. Pueden á lo más tenerse en cuenta muy especial las potencias del sujeto que predominan en estos modos de concebir, reflexión ó sentimiento. Conforme á esto voy á citar, más bien por vía de ejemplo que de clasificación entre los romances del primer género: los de contenido religioso, como los que se refieren al sacramento del altar y como los *Romanceros espirituales*, compuestos por Lope de Vega y José de Valdivielso;—los moralizadores *Romances doctrinales* que á menudo son también de alegoría con reflexión predominante;

---

mente, ganaría una profunda significación el hecho de que se trataran más á menudo ciertas materias y el aparecer y desaparecer de las tendencias en determinados períodos, significación que, arrancada de esta complejidad y conexión, aparece nada más que externa y casual.

Ha dividido esta masa difícil de ordenar en *tres* grupos capitales: 1.°) romances con tendencia didáctica (doctrinales); 2.°) eróticos ó amatorios; y 3.°) jocosos, satíricos y burlescos. A los doctrinales se les agrega como apéndice en una subdivisión á propósito un par de modelos de romances *descriptivos* y *heróicos* (estos últimos llamados así, como es natural, sólo en relación á su contenido, como por ejemplo, el famoso romance de Lope de Vega *Lisardo y Alcida*, núm. 1370; pues de los muy posteriores romances llamados heróicos por su metro, (versos endecasílabos,) no ha sido tomado aquí ninguno, y con razón, puesto que estos puros productos artísticos, imitados de modelos extranjeros, no merecen el nombre nacional de romances).—Los romances eróticos han sido agrupados por Durán en las siguientes subdivisiones: 1.°) *alegóricos de amor;* 2.°) *anacreónticos;* 3.°) *urbanos*, esto es, cortesanos ó ciudadanos; presentándosenos entre éstos junto á las canciones de amor cortesanas de los trovadores y á las villanescas de los posteriores poetas artísticos algunos de los más viejos y genuinos romances populares (como *Fonte frida, Rosa fresca, Por el mes era de Mayo*, etc.); 4.°) *pastoriles;* 5.°) *piscatorios;* 6.°) *venatorios;* 7.°) *villanescos* y *festivos*.—En el tercer grupo capital de los jocosos y satíricos forman subdivisiones propias los *picarescos* y los escritos en jerga de germanía, *jácaras*. Finalmente, van añadidos á estos grupos capitales algunos *cuentos* en forma de romance, y entre ellos uno relacionado con leyendas medio-evales (núm. 1772: *Un lencero portugués*; pertenece á la leyenda de la mujer que de acuerdo con su marido se arregla de modo que castigan al amante; v. las observaciones de Hagen al cuento alemán de *Los tres monjes de Kolmar*, en el *Gesommtabenteuer*, III, 35.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

—los elegiacos (*Endechas* la mayor parte en versos de seis ó siete sílabas).—Pero el mayor número lo constituyen como es natural los «amorosos,» ya forzosamente tiernos, ya sentimentales, pero á menudo afectadamente galantes; los de versos eptasílabos (llamados también «italianos quebrados,» porque lo mismo que los «endecasílabos» ó «italianos enteros» fueron empleados con más frecuencia por primera vez en España después de la introducción de las formas poéticas italianas) se llaman anacreónticos;» pudiéndose también contar entre estos los amorosos mitológicos, áun cuando aparezcan objetivos, como las eróticas de Villegas. Muchos de estos romances eróticos, sobre todo los más de cháchara y broma, están en versos de redondilla menor. (*Romances amorosos cortos*, V. el primero y segundo apéndice de Durán) sin que se diferencien de las «letrillas» apenas más que por el nombre. Es muy rica la sección de romances cómicos, puesto que lo cómico ocupa un lugar considerable en la literatura española en general; por lo mismo que tenía que surgir bastante á menudo el contraste entre los serios esfuerzos de los españoles por realizar el ideal y sus formas de vida selladas con tanta precision, gustan de conservar en broma la apariencia de la seriedad, teniendo por lo tanto el mayor número de los romances cómicos colorido irónico; á las veces se eleva la burla por sí propia hasta el humor trágico, pero jamás se convierten la «sal y donaire» españoles en destrucción propia por desprecio de sí mismo. En los «romances jocosos, festivos y satíricos» se ríen y fustigan las locuras y los vicios humanos en general y los españoles en particular, pero jamás se arrastra el hombre y el español por el fango con la frivolidad del *esprit railleur* francés. Los romances burlescos parodian toda excentricidad de la vida y de la literatura, hasta la de hacer romances y los mismos géneros diferentes de romances, como hemos hecho notar á menudo; pero no es la falta de popularidad y originalidad en la vida y la literatura, como entre los italianos, sino más bien su exceso lo que engendra aquí la parodia (como v. gr. la galantería caballeresca y el espíritu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

aventurero tan persistentes en España que fueron parodiados en muchos romances) y hasta los romances llenos de relajada sensualidad, que no faltan, conservan todavía un *gracejo* que los eleva muy por encima de los ordinarios y sucios *blasons* y *capitoli*. Entre estos romances cómicos hay muchos con base objetiva ó por lo menos en forma narrativa (cuentos) que debo mencionar aquí porque no pueden enumerarse propiamente bajo ninguno de los anteriores títulos. Una clase especial son las parodias de los romances viejos y las *ensaladillas*. La mayor parte y los más notables de los romances cómicos han sido compuestos conocidamente por Góngora y Quevedo.

Como es natural, entre estos romances de asuntos varios, sobre todo entre los amatorios y burlescos, hay muchos en tono popular y hasta algunos populares viejos (*Primavera*, números 141-145). Pero el mayor número de estos romances de asuntos varios—que forman la mayor parte del contenido de los *Romanceros* más modernos, desde el «General»—procede sin duda alguna de poetas artísticos (1) y junto á muchos distinguidos por lo acabado de su forma, la ingeniosa invención y el modo gracioso de tratar el asunto se hallan muchos amanerados, desfigurados por todos los defectos del conceptismo y culteranismo y hueros de contenido, que no tienen otras ventajas que las de forma comunes á todos los productos artísticos.

En lo hasta aquí tratado acerca de los géneros de romances, desde el punto de vista de su carácter y división, según el asunto, he prescindido casi por completo de los llamados romances *vulgares*, áun cuando he tenido que mencionarlos repetidas veces en la parte bibliográfica y en la clasificación, según el principio de que proceden. Y de hecho es tan predo-

---

(1) Fuera de los nombrados, pertenecen á los más antiguos poetas de romances, v. gr, Alcazar, Castillejo, Esquilache, Cristóbal Suárez de Figueroa, Padilla, Rebolledo, Rodríguez Lobo, Cueva, Félix de Arteaga, Bernardo de la Vega, etc. (V. *Ticknor II*, pág. 194-196.

Digitized by Google   Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

minante en ellos este carácter dependiente del principio de que proceden, se subordina á él y por él se condiciona hasta tal punto el interes del asunto, que Durán, como ha sido notado muchas veces, ha hecho excepción de ellos sin distribuirlos, como á los demás, conforme á la titulación por asuntos, que es lo que mantiene como fundamento de división, sino que los ha recogido bajo un título propio, que comprende *esta clase como tal*, (esto es, su sexta clase) á saber, la de los *Romances nuevos vulgares que cantan los ciegos.*

Estoy muy lejos de censurarlo por ello, antes bien me alegro de que no le haya impedido un espíritu sistemático cerrado hacer esta concesión al ordenamiento de los romances, según los fundamentos mucho más seguros de división, el genético, y según el principio de que proceden y el cronológico-formal, ordenación no sólo posible, sino en muchos casos necesaria. Hay más aún, y es, que creo que á pesar de lo dicho hasta aquí sobre este género de romances, en el ejemplo de Durán, y en los materiales y resultados recientemente adquiridos por la conexión que ha establecido entre aquéllos y por sus notas, se halla suficiente autoridad para presentar en una ojeada de conjunto esta clase de romances, notable en más de un respecto (1).

Con razón llama Durán á estos tardíos romances populares

(1) Lo que sigue ha sido intercalado aquí tomándolo igualmente de mi ya citada reseña crítica acerca de la obra de Durán. Creo tanto más necesaria esta repetición, cuanto que un crítico tan indulgente y hábil como Huber (*Gött. Anz.*, 1857, pág. 455 y sig.), teniendo presente, sin duda alguna lo que dije acerca de los romances vulgares en la *Primavera*, muy de pasada y sin agotar el asunto, ha hallado desfavorable y parcial más de lo debido la manera como Durán y yo hemos caracterizado y estimado tales romances, y al pueblo de que salieron y para el que se destinaban, y en cuya defensa ha expuesto sus opiniones dignas de reflexión, tan finas como perspicaces, pero que concuerdan con las aquí reproducidas hasta tal punto, que por ellas reciben la mejor confirmación las de Durán y las mías.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que desde mediados del siglo XVI, poco más ó menos, nacieron en boca del pueblo, ó fueron compuestos para el pueblo por sus cantores, los «ciegos», *nuevos vulgares*, para diferenciarlos de los *viejos populares*, con los que tienen de común el principio popular y el popularismo de la forma, perteneciendo al mismo género que ellos, pero que son hasta tal punto desfiguración de estos últimos como el pueblo español de la edad moderna (desde el siglo XVI) lo es de el de la edad media. Desde que el pueblo español no participó ya por sí mismo de la vida nacional interna, desde que dejó de ser, por lo tanto, la historia nacional política objeto y contenido de su conciencia poética, desde que no sólo la aristocracia del nacimiento y de la riqueza, sino también la de la inteligencia y la educación se fué separando de aquél y persiguiendo intereses particulares, desde que sucedió todo esto fué cayendo cada vez más en España, como en todas partes, en el «pueblo» en el sentido moderno y en el *vulgus* en él comprendido (1); en España más aún que en otras partes, en que frente al enemigo se conservó el sentimiento nacional, y á pesar de su posición social, y «dentro de los límites de la ordenación legal», un heroismo popular, aunque muy distante en general del primitivo, análogo á él, sin embargo, y por lo tanto, popular en su sentido (2). Conformes á semejante pueblo tenían que ser sus can-

(1) Huber (l. c., 452-453) ha demostrado muy bien que entonces todavía se comprendía en ese término no siempre el populacho, y que en este *vulgo* español se incluía una parte muy respetable de la nación, «toda la población del campo y de los pequeños lugares por oposión á la de las grandes ciudades.»

(2) En todos nuestros manuales llamados históricos se halla como frase consagrada sobre este punto de la historia española: «El pueblo español tenía que ser arruinado política y espiritualmente por el absolutismo y la Inquisición, etc.» Léase, por el contrario, la opinión de Durán (pág. 29, nota 20) que perteneciendo, como es sabido, al partido del progreso racional y orgánico, desenvuelve con espíritu verdaderamente filosófico y con la elocuencia de un Jovellanos, cómo no han de buscarse las causas de esto en el despotismo eclesiástico y laico, sino en parte en la situación

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tos los romances vulgares. Durán ha descrito muy vivamente *este* pueblo y *sus* romances.

«Supersticioso, se dedicó á contar los falsos milagros: es»clavo en su pensamiento, todo lo creía sin examen; pero va-

---

del mundo entonces, y en la marcha de la civilización en general, tal como en la formación coetánea de la monarquía española y del sistema político europeo, en la posición de España respecto á la Reforma, etc.; en parte en la transformación interna de la sociedad española por su propia culpa, v. gr.: por las disensiones desgarradoras cada vez más profundas entre los comunes y la aristocracia, el odio irreconciliable entre los viejos y los nuevos creyentes, etc.; á consecuencia de lo cual tenía que hacerse cada vez más absoluto y despótico el poderío del rey y de la Iglesia, que no eran más que el producto de la voluntad popular, y la expresión de su pensamiento. La concepción histórica de Huber (l. c., páginas 457-458) concuerda en lo esencial con ésta: «No es preciso más que »comprender y juzgar sin prejuicios de ninguna clase tanto rasgo cono»cido y significativo de la historia española *desde* el principio del si»glo XVI hasta la última gran guerra de la Independencia, y ante todo la »fisonomía y el continente social, moral y religioso del pueblo español »(en el sentido más estricto de la palabra) tal como surgen del complexo »de los más variados testimonios; basta comprender y juzgar esto des»preocupadamente para convencerse de que, tanto *á pesar* como *á causa* »de las instituciones que excluyen al parlamentarismo de España, el »pueblo español se identificó con plena conciencia y amor y fidelidad »enérgicos con la vida eclesiástico-política, y la vocación por ella condi»cionada, que se decidió precisamente en aquel período, *después* de la »batalla de Villalar, después de haber sido preparada en lo esencial por el »precedente gobierno. Es lo cierto que no habrá casi nadie que tenga »algún conocimiento de la historia *efectiva* que niegue á los Reyes Cató»licos el carácter de popularidad en el más digno sentido. Pero aún Car»los V y hasta Felipe II, todo eran menos impopulares. El error domi»nante en este respecto arranca sencillamente del prejuicio, de la preocu»pación que no sabe formarse representación alguna del carácter, de la »conciencia popular, de la opinión pública, que en España había salido »condicionada por la historia toda del pueblo. Su señal característica no »era la *libertad* moderna ó parlamentaria y reformadora, sino la *unidad* »monárquica y católica.» Me creo, por lo demás, obligado á hacer notar que el anterior pasaje del texto ha sido modificado y completado no poco conforme á la aguda concepción de Huber.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»liente todavía, y no teniendo héroes de buena ley que cele- »brar, celebraba los malhechores y bandidos que burlaban la »justicia de los hombres. Así retoñaban áun contra la tiranía »los instintos del fiero carácter castellano. Privado de cuanto »estimula y engrandece el alma, extraviada su imaginación y »su razón torcida, olvidado de sus antiguas glorias, se corrom- »pió y degradó hasta el punto de apasionarse de lo que era »más deforme y despreciable. Demasiado abatido para que »desde su bajeza alcanzase á mirar las clases más altas de la »sociedad en que vivía; entregado al desaliento y la pereza; »contento entre la inmundicia que le rodeaba; indiferente »á los asuntos públicos con relación á sí propio, sólo venera- »ba al través del prisma de sus errores, á la hipocresía como »virtud, á la barbaridad como valor, al desenfreno como he- »roismo, á la charlatanería como ciencia, y á las creencias fal- »sas como parte integrante del dogma verdadero. La mentira »más absurda era para él la verdad más evidente, si se aco- »modaba á sus instintos supersticiosos, y desde luego creía »con toda su alma cuanto era imposible y absurdo. Este cena- »gal de corrupción, de falsa ciencia y de fe extraviada, sirvió »de materia á los romances que los ciegos empezaron á pro- »pagar desde mediados del siglo XVII, y que simpatizan tanto »con el vulgo alucinado, que constituyen su catecismo, su en- »canto, sus delicias, y puede decirse que hasta su único mo- »delo ideal y su verdadero retrato. Gratos le eran estos ro- »mances, porque personificaban el denuedo en un contraban- »dista vencedor de un regimiento, y que se burlaba de las »autoridades que persiguiendo el crimen lo hacían bajo las »formas odiosas del despotismo: interesábanle aquellos cua- »dros lascivos, donde una dama resuelta dejaba la casa, y ul- »trajaba la autoridad paterna por seguir á un valentón rufian, »á quien encubría en sus robos y favorecía en sus asesinatos; »batía las palmas de gozo cuando se le presentaba un enjam- »bre de alguaciles huyendo de un desaforado malhechor con »visos de valiente; se entusiasmaba en pro del ladrón que so-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»corría á los pobres con los despojos de los ricos; placíale verle »subir animoso al cadalso, donde después de confesado, echaba »un sermón muy tierno á los espectadores, y moría, tan per»suadido como ellos de que iba á gozar de Dios, cual si »fuera un santo; y en fin gustaba con desatino de hallar en »estos romances un diluvio de milagros, de brujerías y en»cantamientos, una gaceta de terremotos y tempestades, »incendios, pestes y castigos extraordinarios de la Providen»cia contra personas y pueblos enteros, sobre todo si eran «judíos, moros ó herejes (1).

---

(1) Con qué pueblo contaban estos romances se ve ya por las introducciones de muchos de ellos, en que el cantor ó ciego procura ganarse al auditorio. Es sobre todo característico el siguiente principio del romance núm. 1265:

Todo el mundo me esté atento,
Alargando las orejas,
De manera que los hombres
Mulos manchegos parezcan;
Dejen de mentir los sastres,
De presumir las mozuelas,
De hilar y arrojar gargajos
Las descomunales viejas;
No escupan los fumadores,
Y los borrachos con flema
Estén con el vaso en mano
Hasta caer en la tierra;
Cesen de hablar los soldados
Refiriendo en las tabernas
Las batallas y combates
Que ellos á su salvo inventan;
Los jugadores de naipes
Dejen las barajas quietas,
No sacando vaticinios
De las vanas apariencias;
Los loteros cavilosos
No miren á las estrellas,
Y de ambo y terno se olviden,
Y las cábalas suspendan;
En fin, repito, me estén
Todas las almas atentas, etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

A pesar de que, por lo tanto, estos romances, mirados desde el punto de vista meramente estético, amenudo aparecen muy bajos y no pueden compararse en cuanto á su contenido poético con los viejos populares, tienen, sin embargo, para la historia de la literatura y de las costumbres gran interés, pues son para su tiempo lo que aquellos antiguos eran para el suyo, sin que dejaran de ejercer influencia sobre la poesía artística de su tiempo, sobre todo la dramática, así como ellos por su parte llevan los más claros vestigios de la influencia de aquella y hasta coquetean con erudición pedantesca. También hallamos en ellos, como hemos de ver, elementos fabulosos y ejemplos de emigraciones de cuentos. Durán los ha recogido en once grupos (1).

1.° Los que se compusieron siguiendo á las novelas caballerescas (caballerescos); pues aún vivían en este pueblo las antiguas leyendas caballerescas, áun cuando sólo por mediación de las novelas en prosa y de los libros populares prosáicos. Así, por ejemplo, aquí nos ha dado Durán un arreglo de la fábula de Fierabrás, en ocho romances (núms. 1253 á 1260) de Juan José López, siguiendo al libro popular *Historia de Carlo Magno.*

2.° Los novelescos y fabulosos; son con mucho los más interesantes. Hallamos entre ellos arreglos de antiguas leyendas y hasta de fábulas conocidas por todos, que finalmente se introdujeron en España. Así son, v. gr., los tres primeros romances de este grupo, núms. 1263 hasta 1265, cuentos españolizados á saber, los dos primeros: *Las princesas encantadas*, de Alonso de Morales, que concuerdan en sus rasgos capitales con los cuentos alemanes *Del licor de vida* y *El pájaro de oro*, (v. los *Cuentos de niños y de casa* de Grizmm) y todavía más próximos al de *La hija del rey en la montaña de Montserrat* (*Deu-*

(1) Esto en la obra misma; en el *Prólogo* los ha dividido en seis, ordenándolos de otra manera. El entrar en detalles ha mejorado también aquí la teoría.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tsche Hausmärchen, de Wolf, Göttingen, 1851.) El tercer romance *El violín encantado* concuerda por completo hasta en los detalles con nuestro cuento *El judío en la espina* (Grimm, l. c.) De las antiguas fábulas hallamos aquí en forma modernizada, por ejemplo, la de Rosimunda (núm. 1266); de Crescencia, (números 1269-12-70); de Griseldis (núms. 1273-1275); de Valentín y Urson (núms. 1281-1282); núms. 1271-1272: *El estudiante de Córdoba*, que se abstiene de seducir á una monja porque se ve á sí mismo muerto y enterrado, parece ser una leyenda peculiar española. (Se halla en el *Jardín de flores curiosas,* de Torquemada, y tomándolo de aquí en los *Lays and legends of Spain*, de Thomas, pág. 63: *The Hell-hounds*, y como novela consta en las *Soledades de la vida y desengaños del mundo,* de Gaspar Lozano Montesinos, v. la vida de Juan de Mañara en *Hijos ilustres de Sevilla*, 1850. 8).

3.° Los de cautivos y renegados. Aun cuando este grupo regularmente numeroso tiene una razón local de nacimiento en la vecindad hostil de los berberiscos, hállanse entre ellos algunas antiguas leyendas nada más que localizadas; así, v. gr., en el núm. 1291-1292 *La princesa cautiva*, es la conocida leyenda que se nos presenta en muchas nociones, de una muerta insepulta ó mal enterrada, de la que uno se compadece procurándole cristiana sepultura, por lo cual el espíritu ya aquietado se le muestra agradecido y servicial en peligrosas aventuras y en la consecución de una novia rica (arreglada en inglés en el *Romance of Sir Amadas*, fundado sobre uno francés, en el *Metrical romances*, de Weber, III, 241 y siguientes; en alemán el relato de la *Fidelidad caballeresca*, en la *Gesammtabenteuer*, de Hagen, I, 6; y en español tratada también dramáticamente en *El mejor amigo el muerto*, de tres ingenios, entre ellos Calderón, y *Don Juan de Castro*, de Lope de Vega; véanse también los cuentos alemanes: *El hijo del mercader*, en Meier; *Deutsche Märchen aus Schwaben*, Stuttgart, 1852. 8, núm 42; Wolf, *El agradecimiento del muerto,* pág. 243; Pröhle, *Kinder- und Volksmärchen*, Leipzig, 1853, pág. 239, núm. 78, etc. Véa-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

se sobre todo Simrock, *Der gute Gerhard und die Dankbaren Zodten*, Bonn, 1856, 8, pág. 46 y siguientes.

4.° Romances vulgares históricos. Durán no ha dado aquí más que seis, y tales, que tienen por objeto leyendas nacionales que sobreviven en boca del pueblo (dos de la conquista de Sevilla por San Fernando; dos de la sultana de Granada; una del triunfo del Ave María y de Garcilaso de la Vega y una de doña Inés de Castro), para mostrar de un modo claro y preciso en objetos tan amenudo cantados la diferencia en la manera de concebir y tratar los asuntos entre los viejos romances populares y los nuevos vulgares. De los vulgares sobre sinceros, modernos no contemporáneos, que Huber denomina muy acertadamente «romances de boletín,» de los cuales hay muchos, Durán insertó bastantes bajo el precedente título capital de los históricos.

5.° Los de leyendas, vidas de santos y de casos milagrosos, uno de los grupos más ricos, como es natural tratándose de un pueblo como el español, é interesante porque nos ofrece muchos puntos de comparación con un género propio del drama nacional, las *comedias de santos*. (Compárese, por ejemplo, los romances núms. 1311 y 1312, *Carlos y Lucinda*, esto es, la leyenda de San Julián, con *El animal profeta*, de Lope de Vega; los núms. 1314 y 1315, *La linda deidad de Francia*, la leyenda de *Abraham*, arreglada ya por Rosvitha, la monja de Gandershein, con *El ermitaño galán y mesonera del cielo*, de Mira de Mescua.) También aquí nos encontramos fabulosos, así el número 1323: *La baraja*, que concuerda hasta en los detalles con el cuento de *Un fanfarrón expone la baraja por buena parte*, que se halla en Pröhle, pág. 219, núm. 68.

6.° Los de valentías, guapezas y desafueros, grupo no menos rico que el precedente, como se explica ya por la caracterización general expuesta más arriba con toda rudeza y uniformidad notable. Por su conexión con las *comedias de bandoleros*, se ve por estos romances vulgares que el drama nacional estuvo siempre en estrecho enlace con ellos y con las inclinacio-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nes del pueblo. Es singularmente característico el rasgo de que sean tan amenudo mujeres degeneradas las heroinas de estos romances, y que aparezcan como protectores de los malhechores contra la justicia que los perseguía, miembros de la aristocracia, áun los más elevados, convirtiéndose hasta en sus compañeros (compárense sobre esto las notables observaciones de Durán, II, 383 y 389;—Huber, l. c. págs. 461-463).

7.° Los de casos y fenómenos raros y maravillosos. (1)

8.° Los de asuntos imaginarios. Aquí sólo un romance, el conocido de *La isla de Jauja*.

9.° Los de controversia, agudeza é ingeniosidad. Durán observa con razón que estos romances son un eco notable de aquellos poemas de controversia *(débats, batailles*, etc.) tan gustados en la edad media, salidos en parte de las *tenzones* de los provenzales, en parte de disputaciones escolásticas. Bastará para caracterizarlos citar los títulos de los aquí presentados: *La riqueza y la pobreza; «Contienda y argumento entre un pobre y un rico»* (esta disputa, que ha llegado á ser una cuestión universal, da también á Durán ocasión, (pág. 399) para dar su parecer acerca de las teorías de los comunistas); *El trigo y el dinero*; *Las virtudes del día;» «Las virtudes de la noche.»*

10.° Romances vulgares jocosos, satíricos y burlescos. Sólo uno, pero muy característico: *Los nombres, costumbres y propiedades de las señoras mujeres.* (Y á la entrada, un apóstrofe

---

(1) Entre ellos el que he dado á conocer sacándolo de la *Rosa gentil* de Timoneda en mi *Rosa de romances*, pág. 74, en Durán número 1346: *De una mujer que parió trescientos hijos de un parto* respecto al cual J. Hacher (en su reseña crítica de mi libro en el *Magazin für die Literatur des Ausland* (1846, núm. 95) ha hecho notar que: «la fábula aquí tratada »pertenece á Holanda; yo la he oído allí mismo de tradición oral y J. W. Wolf la cuenta en sus *Leyendas neerlandesas*, (*Niederländischen Sagen*) »página 75 con cita de sus fuentes impresas. La pila bautismal de plata, »que según el romance fué mostrada al emperador Carlos, debe hallarse, si »la memoria no me es infiel, en la iglesia de Loosduinen, cerca del Haya. »Acaso por esta razón se puede cambiar el *Irlanda* del romance en *Holanda.*»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

humorístico del ciego ó cantor á sus oyentes, es muy dramática).

11.° Cuentos vulgares hechos en romances. De este género, muy notable, emparentado con los *fabliaux* de los franceses y que á menudo se basó en ellos, es una lástima que no nos dé Durán más que dos ejemplos: *El molinero de Arcos* que hace juego con el *fabliau Le meunier d' Arleux* (al que se acerca más aún un arreglo español más antiguo en redondillas, la *Novela* del *Jardín de amadores*. (Zaragoza, 1611); y: *El fraile fingido*, pero no del conocido *fabliau: Du mari qui confessa sa femme*, como podría sospecharse por el título ni en general apenas de fuentes francesas, puesto que los rasgos fundamentales de la fábula son genuinamente españoles. (1)

Por la descripción que dí en la primera parte, la bibliográ-

(1) Aquí es una muchacha á quien sus padres obligan á que despida á su novio pobre y se case con un rico comerciante. Ella, empero, consuela á su novio prometiéndole que en cuanto se case se desquitará de aquella violencia de sus padres, siendo «manjar de dos mesas;» promesa que mantiene con más fidelidad que la hecha en el altar. Pero el marido concibe sospechas, finge un viaje, vuelve á casa y se convence de que otro ocupa su lugar. Decide entonces como español neto, lavar su honra con la sangre de la infiel, pero quiere salvarle el alma, y para ello antes de matarla envía á su esclavo á buscar un confesor, lo cual es también un rasgo enteramente nacional. Este esclavo es conocido por una prima de su señora, que le sonsaca su comisión y le gana, enviándole á un fraile muy conocido de ella, con ruego de que le proporcione enseguida un hábito, de que tiene urgente necesidad. Disfrazada de fraile corre á salvar á la oprimida; como supuesto confesor es introducida por el marido mismo en la profanada alcoba para anunciar á la culpable la muerte y reconciliarla con el cielo. Pero ella se apresura á despertar al amante, le cubre con el hábito y toma su lugar en el lecho. El así salvado vuelve como fraile al marido, le dice que su sospeeha era infundada y que se ha dejado engañar y atormentar por apariencias, acusando á su mujer de adulterio, cuando ésta para proteger su fidelidad había decidido á su prima á que fuera su compañera de lecho, de lo cual había él podido convencerse. En una palabra, le dirige una larga reprimenda por su suspicacia y su indiscreción y le deja tan confiado acerca de lo futuro, que puede proseguir con toda tranquilidad sus tratos con su mujer.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

fica, de una colección de romances vulgares de la primera década de este siglo, se puede ver que no sólo se ha perpetuado hasta nuestros días este género de romances, sino también sus mismas clases, acaso aumentadas con algunos pocos, y hasta las versiones aisladas, con pocas alteraciones. Las observaciones que allí hice sobre el desarrollo formal, sus autores y su manera de exposición sirven también para estos más antiguos (1).

Así es como los poetas artísticos, por una parte, haciendo cosa de moda el escribir romances y ensanchando y ahondando la forma, pusieron en descrédito este género de poesía en la artística, mientras por su parte el canto popular descendía cada vez más á canto de feria. Y sin embargo eran aquéllos por su parte, los que adornaban á la legítima é indestructible poesía romancesca con todo el encanto de la novedad para el arte, para la nación y para el pueblo bajo, y la introducían en la vida nacional en cuanto la transformaban dramáticamente, siguiendo las exigencias del tiempo, y la hacían fundamento de la escena nacional, mientras por otra parte el canto popular, como acabamos de ver en los romances vulgares, se apropiaba de nuevo sus transformaciones dramáticas.

Ya los viejos y genuinos romances populares contenían elementos dramáticos no sólo en la materia, sino también en su manera de tratarla. Los romances expuestos por juglares—aunque sólo fuera por uno—eran probablemente dramáticos, esto es, recitados con cambios de voz y con gestos y juego de fisonomía; por lo menos así presentan hoy en día sus degene-

(1) Las colecciones de romances *catalanes* y *portugueses* dadas á conocer en tiempos más recientes, prueban *que* se conservaron y perpetuaron junto á estos romances vulgares también los antiguos y genuinos en boca del pueblo (esto es, del pueblo que, diferente del *vulgus*, conservó, como los montañeses, etc., su pureza é ingenuidad primitivas), y en su mayor parte en *dialectos populares*, y prueban *cómo* sucedió, etc. Quedará más de manifiesto por el rico suplemento de romances *catalanes* que se espera del señor Aguiló.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rados descendientes, los cantores de feria, los romances en plazas y ventas, como lo mostré en la primera parte. En todo caso puede demostrarse que en el desenvolvimiento del arte dramático en España, los romances estaban en estrecho enlace con él, pues ya en tiempo de Lope de Rueda se empezaba toda representación teatral con un viejo romance, que en un principio era cantado detrás de la cortina; después, y desde Navarro, en la escena. (V. Cervantes, prólogo á sus *Ocho comedias y entremeses*. Agustín de Rojas, *Viaje entretenido*, Madrid, 1795. 8, tomo I, pág. 89. V. Schack, tomo I, págs. 202 y siguientes de la traducción española Depping, I, pág. 21). Más tarde fueron compuestas de ordinario en forma de romance las «loas» ó prólogos á las piezas. Se cantaban también romances, sobre todo *jácaras*, en los bailes teatrales de los entreactos. (V. Ticknor, II, pág. 93.) Es natural por lo tanto que el drama español, cuando en su desarrollo popular alcanzó el más alto florecimiento, necesitara tanto del rico fondo de los asuntos fabuloso-históricos y aventurero-caballerescos que ofrecían los romances populares y los juglarescos, como de la forma más nacional y más flexible de todas, la forma de romance, que había sido ya empleada á menudo antes de Lope de Vega y más aún por él y su escuela, y que llegó á ser casi la dominante en las *comedias* desde Calderón (Schack, Angel de Saavedra, *Romances históricos*, págs. 8, 17).

Así es que muchas piezas de Lope de Vega, Damián Salustio de Poyo, Guillén de Castro, Mira de Mescua, Mates Fragoso, Luis Vélez de Guevara, etc., son asuntos dramáticos de romances, y hasta contienen á las veces fragmentos de viejos romances (v. Saavedra, l. c., pág. 2; Depping, l. c., pág. 21-22, y en su colección muchos ejemplos de ello, como I, páginas 328, 348, 359, 410; II, págs. 31, 146, 232, 283, 407). Por esto dice con razón Schack en su tan á menudo citada y tan notable *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier, tomo IV, pág. 266): «Merece también consignarse

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»que el romance, en la forma más artística y perfecta de los »dramas de Calderón, como raíz ó fuente de toda la poesía es»pañola, ocupa mayor espacio y con mayor derecho de lo que »había acontecido antes en sus principios. Se creería que el »drama español, ya en su apogeo, rinde su tributo de agrade»cimiento á la poesía popular, y que demuestra con toda evi»dencia el íntimo enlace que hay entre ambos.» También Durán ha puesto de relieve este enlace tan aguda como hermosamente al final de sus observaciones generales á los romances históricos (pág. 26).

«Los romances viejos populares y sus imitaciones popula»rizadas, debieran ser los elementos de nuestra epopeya na»cional, si nos fuere posible alcanzarla, porque allí se conte»nía, como dijimos en otra parte, toda la ciencia, la fe, los »hábitos y costumbres del país, formadas en el transcurso de »muchos siglos, y arraigadas en los corazones; porque allí se »veía el pueblo pintado á sí mismo, y retratados en los he»chos sus sentimientos y sus glorias; porque allí se le presen»taba su civilización, y porque era el medio único que tuvo de »conservar en la memoria, con lenguaje y formas al alcance »de su inteligencia, aquellos hechos y virtudes que amaba re»cordar, y aquellos vicios que deseaba contener ó castigar. »Estos elementos de un gran poema, cuyos semejantes forma»ron los de otros países y naciones, comenzaron á germinar »desde los primeros tiempos de la semi-monarquía asturiana, »y se completaron en el último tercio del siglo XVI, en cuya »época, en vez de una epopeya, produjeron el teatro nacional, »que Lope de Vega adivinó y realizó por el pueblo y para el »pueblo. El instinto y el ingenio de este gran poeta abrieron »el camino que tenían obstruído los eruditos y los trovadores »que imitaban una literatura de origen extraño; y la inspira»ción popular se apoderó del arte, de la riqueza de la lengua, »del colorido poético y de todos los adelantamientos y modi»ficaciones que habíamos adquirido y experimentado en nues»tra sociedad. Desde entonces los romances reconquistaron su

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»tipo característico, y se convirtieron en drama, como las rap-»sodias de los griegos se hicieron epopeyas; desde entonces los »juglares y cantores se cambiaron en comediantes, y corrie-»ron las ciudades, villas, lugares y aldeas, representando far-»sas y dramas, cual habían recitado y cantado los romances.»

Por esto, como ya lo mostré en la primera parte y al tratar de los romances vulgares, muchos pasajes de las *Comedias* volvieron de nuevo al pueblo como romances, y hasta sus cantores presentaron no pocas veces dramáticamente sus propios romances (1). Así se ve con toda evidencia el enlace íntimo y la reciprocidad de acción, debida á condiciones orgánicas, entre la *comedia* y el *romance*, pues no son más que dos formas diferentes de la misma conciencia nacional, salidas del mismo principio popular, teniendo las dos, por lo tanto, un germen tan indestructible, una energía tan vital, que pudieron ser suplantados ó modificados temporalmente por influencia extraña, pero han resucitado siempre de nuevo mientras no han perdido del todo los españoles su conciencia nacional. En tiempos recientes los romances, y precisamente los populares épicos, han vuelto á estar en honor entre los poetas artísticos españoles, siendo imitados y cultivados por ellos, como se ha hecho notar ya. (2) Pues, para acabar con Lope de Vega:

Estos romances............
Nacen al sembrar los trigos.

---

(1) Merece consignarse como ejemplo de esto en tiempos modernos el romance vulgar mencionado más arriba, y publicado por Boehmer: *Pelar la pava*, en forma dramática, en que el diálogo, como en los antiguos misterios, está enlazado por el relato, que con él entrevera el cantor que recitaba y hasta representaba de seguro, el romance.

(2) Recientemente se han unido los más distinguidos poetas de España para erigir un monumento nacional en un *Romancero*, celebrando en esta forma la más nacional, vuelta á sus honores, á todas las personalidades antiguas ó modernas que hayan alcanzado fama nacional de cualquiera clase que haya sido. Muestras de ello han sido ya leídas con creciente aplauso en los más elegantes salones de Madrid (v. *Revue des races latines* ó *Revue esp. et portug.* vol. 8. 5. Mayo 1858, pág. 269; y *Bibliógrafo esp. y extranj.* Madrid, 1858, núm. 12, pág. 96.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

IV

Para la historia del drama español.

1. *Historia de la literatura y del arte dramático en España,* por Adolfo Federico, conde de Schack, traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier. Cinco tomos. Madrid, 1885-1888. De la *Colección de Escritores Castellanos.* (1).
2. *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie,* par Philarète Chasles. París, 1847.

El autor de esta segunda obra, dice:

«La historia literaria no puede escribirse con meras refe»rencias de datos, noticias biográficas y juicios repetidos. Todo »tratado monográfico ha llegado á ser insuficiente. Desde nues»tro actual punto de vista espiritual, elevado como él es, se »procura conseguir una imagen de conjunto de la civilización »europea, un panorama de sus múltiples manifestaciones; se »procura hacer más neto y claro este cuadro mediante parale»los, comparaciones y análisis de las más variadas influencias »y fusiones de nacionalidades. Jamás se olvida á este propósi-

(1) Hemos sustituído con la indicación de esta traducción española de la obra de Schack la que el autor hace del original alemán (*Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Von Adolf Friedrich von Schack.*» Tres tomos. Berlín, Duncker und Humblot. 1845-46. Gr. 8, y «*Nachträge*» Frankfurt a. m. 1854. 8.) Advertimos que todas las referencias á esta obra las hacemos con respecto á la traducción española, tomando de ésta las citas que de aquella hace el autor.

(*N. del Tr.*)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»to que cada pueblo, como cada individuo, tiene sus pasiones »especiales, y que estas pasiones son precisamente lo que for»ma el alma de su poesía nacional. Se busca el observar estas »pasiones, cómo se producen, se expresan, brotan, se debili»tan y desvanecen, y cómo corresponden á los movimientos li»terarios, que anuncian mucho antes, y á los que dan después »una dirección determinada.»

En realidad, tratándose de historia literaria, sobre todo de historia de las literaturas nacionales, así como en algún tiempo la historia erudita, externa, fué suplantada por la llamada filosófica pero en parte estético-crítica, así hoy esta última lo ha sido por la propiamente histórica, genético-fisiológica. Se ha llegado al convencimiento de que la historia de la literatura nacional de un pueblo, si ha de merecer este nombre, no puede escribirse ni en totalidad ni en particularidades y detalles, ni aunque sea la monografía de una manifestación importante ó de un escritor sobresaliente, sin tener en cuenta las condiciones genéticas de esta manifestación, las circunstancias geográfico-estadísticas, histórico-sincrónicas, sin considerar á los pueblos en sus elementos etnográficos y en sus relaciones internacionales, á los períodos en su conexión causal, y hasta á los individuos en su relación con las direciones nacionales y del tiempo. En una palabra, que también aquí se busca, como en la investigación de la naturaleza, el anatomizar analíticamente en sus elementos todo fenómeno como manifestación de un organismo mayor, y juzgarlos sintéticamente con esta medida.

Por esto ha sucedido que el historiador de la literatura por una parte tiene que comprender más cosas en su tarea y es ésta más difícil, pero por otra ha llegado á ser verdaderamente científica. No le basta ya con puntos de vista subjetivo-estéticos áun cuando sean de la más fina escuela; debe, por el contrario, procurar emanciparse de éstos en cuanto le sea posible para acercarse á la concepción objetiva, verdaderamente histórica; debe—si se me permite la comparación—subordinar la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

excitación lírica de su propio gusto á la vida épica que se muestra en la manifestación que estudia, y subordinarla á su razón de ser para poder dar una exposición dramático-artística de ella.

Nosotros, los alemanes, podemos también en esta dirección atribuirnos sin inmodestia el mérito de haber abierto el camino y producido obras magistrales. Una de éstas es, v. gr., la «Historia de la literatura nacional alemana» (*Geschichte des deutschen Nationalliteratur)* de Gervinus (1), otra la del señor de Schack, citada en el núm. 1. Esta última obra se distingue no sólo por el método genuinamente histórico, el espíritu épico de la concepción y su exposición artística, sino también por la elección del objeto y el extraordinario lujo de recursos de que dispone. Ya el elegir por asunto la «Historia de la literatura y del arte dramático en España» era elección atrevida, doblemente atrevida para un extranjero, si es que quería llenar el cometido dentro del actual estado de la ciencia. Pero además, no ya sólo es digna de alabanza esta elección por la importancia del asunto considerada en absoluto, sino á la vez muy en consonancia con las necesidades de nuestro tiempo por su relación con el estado en que hoy se halla la dramática y la influencia que puede ejercer sobre ella, y por lo mismo elección que responde á los esfuerzos tendenciosos que se hacen valer hoy por donde quiera, sin más que diferenciarse de los escritos de tendencia á la moda en que aquí no se enlaza la relación que el asunto dice á nuestro tiempo con el asunto mismo de una manera exterior y forzada, sino que resulta ella como un corolario de éste. ¿Hace falta prueba de la importancia del asunto tomado en absoluto? ¿No fué acaso en un tiempo la nación española dominadora del mundo, su literatura la flor de la europea y el drama nacional su punto culminante? Oigamos

(1) Acerca de este cambio introducido por los alemanes en la manera de tratar la historia literaria, véanse las notables palabras de Prutz en sus *Vorlesungen über die Gesichchte des deutschen Theaters* (pág. 6-8, Berlín, 1847), obra que merece ser incluída entre las magistrales.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sobre esto á un hombre completamente imparcial; oigamos al inteligente Prutz (l. c. pág. 10-11.)

«Siendo la literatura en general un espejo de la existencia »de la nación, y teniendo que reconocer dentro de la literatura »al drama como su desarrollo más completo y maduro, se sigue »necesariamente que el teatro, como drama llevado á la efecti»vidad, hecho vivo, es el más puro y grande espejo de la vida »pública que nos puede ofrecer la literatura. Es á la vez el »termómetro más sensible de la cultura nacional, la medida »más exacta y fina que puede aplicarse á la vida pública por »parte de la literatura..... Como es lo que se desarrolla más »tarde, cuando lo hacen las flores últimas y más hermosas de »la cultura popular, así también se aja el primero con estas »mismas flores, indefectiblemente. Prueba de esto que decimos »nos ofrecen el drama griego en el brillante siglo de Pericles, »el de Lope y Calderón en tiempo en que los españoles seño»reaban al mundo, Shakespeare en la vieja y alegreIngla»terra, bajo el cetro feliz de la virginal Isabel, la escena fran»cesa en la pomposa época de Luis XIV. Nada más que el te»ner un teatro propio, es ya por sí y en sí una honra de que »sólo ha sido dado participar á las naciones que han represen»tado papel en la historia universal, y aún á estas sólo en los »días de su esplendor y de su grandeza política.»

El drama artístico español es el más antiguo europeo, pero se ha desenvuelto en el suelo nacional, brotando de elementos enteramente populares y por lo mismo de un modo espontaneo y original por completo, en grado aún más alto que el mismo drama inglés, único que entre los modernos europeos puede ponérsele en parangón. Sobre éste último, lo mismo que sobre el italiano, el francés y mediatamente hasta sobre el drama alemán influyó el español de una manera más ó menos considerable (1). Así es que el drama español ocupa por su originalidad y su influjo un lugar tal en la historia literaria,

(1) V. Leopoldo Schmidt, «Sobre los cuatro más importantes dramáti-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que sólo el griego puede comparársele en importancia. A esta importancia absoluta de su objeto, acompaña otra relativa y acomodada á los tiempos, es á saber, su relación con el teatro alemán, aun con el del presente. El señor de Schack ha puesto de manifiesto expresamente este fin secundario (I, pág. 43).

«Aunque mi fin inmediato fuese escribir una historia li»teraria, me propuse también otros fines desde un principio. »Deseaba probar, concretándome á una época de las más nota»bles y menos atendidas hasta ahora, que la poesía verdadera»mente grande y original sólo da frutos sabrosos arraigándose »en el suelo de la nacionalidad; que el drama especialmente, »así en su espíritu como en su forma, se ajusta, considerado »en su desenvolvimiento histórico, al carácter del pueblo que »lo crea; y, por último, que todo teatro nacional necesita para »florecer que su germen brote de lo más íntimo del país que »lo produce, y que crezca sin separarse de las tradiciones poé»ticas populares y de su propia historia. Mucho tiempo hace »que se ha reconocido esta verdad, aunque limitándose de »ordinario á sostenerla en abstracto, y sin descender á ejem»plos aislados, cuando no hay teatro alguno moderno tan á »propósito para demostrarla como el español (aunque pueda »servir también el inglés para el mismo objeto)... La impor»tancia de esta verdad debe ser estimada por los alemanes muy »especialmente... si alguna vez hemos de tener una literatura »dramática original y rica; si alguna vez hemos de poseer un »teatro, que no sirva sólo de entretenimiento y pasatiempo á »los ociosos, sino que merezca el nombre de nacional, ha de »lograrse merced á los esfuerzos de poetas que, renunciando á »toda imitación extranjera, sigan únicamente su particular »inspiración, apropiándose sin rebozo el copioso caudal de »nuestras tradiciones populares, é identificándose por com»pleto con ellas, porque viven en la fantasía, en los corazones

---

cos españoles». (*Ueber die vier bedentendsten Dramatiker der Spanier*). Bonn, 1858, 8, págs. 1-2.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»y en los labios del pueblo (1). Sí, pues, este libro puede con»tribuir á divulgar tales ideas y á excitar el deseo de crear »entre nosotros un drama nacional, habré logrado la más grata »recompensa á mi trabajo (2).»

Pero si es dudoso el que esta recompensa se le conceda desde ahora al excelente autor, por lo menos le queda siempre el méri-

---

(1) Palabras de oro dice acerca de esto Prutz (l. c. págs. 8 y 12): «Para »dar esta autoridad á la historia literaria, entre otras razones porque, tal »como están las cosas al presente, la conciencia de nuestra nación es más »bien literaria que propiamente histórica, no habiendo por lo mismo para »todas las cuestiones de esta última clase punto de enlace más á propósito »y fructuoso que la historia literaria; para dar autoridad á la historia lite»raria, decimos, queda por contestar esta pregunta: ¿qué posición ocupa »el teatro dentro de la literatura?... ¿Qué resultado se sigue de aquí? Uno »muy pequeño tal vez para los intereses especiales del teatro, pero no in»fructuoso del todo, según espero, para nuestra conciencia nacional, y »este resultado es que para tener un gran teatro debemos decidirnos, ante »todo, á ser una gran nación», etc.

(2) El autor desenvuelve más por extenso los fines secundarios de su libro, aquí no más que indicados, en el prólogo hermosamente escrito y digno de ser meditado, que ha puesto al tercer tomo. Desea que aprovechen su libro los poetas alemanes, para enriquecerse con nuevas ideas y asuntos nuevos, y los directores de escena para aprender el inmenso producto que pueden sacar de la mina del teatro español. Se expresa aquí con gran conocimiento de la escena acerca del modo y manera cómo el teatro alemán podría enriquecerse con los del español, sobre todo en comedias, y muestra en las magistrales imitaciones del conde Platen cómo se ha de copiar el espíritu y la esencia del drama español, y cómo no puede juzgársele por productos unas imitaciones mal entendidas, serviles, que se atenían más que á nada á la forma exterior y á lo accesorio; parodias por lo tanto, que no ejercieron influencia favorable alguna en el teatro alemán. «Precisamente el lado, dice muy bien, que hasta hoy no ha »sido tenido en cuenta, la unión del espíritu poético con aquella concen»tración de asunto que es necesaria á la escena, es el lado por que debía »obrar el drama español de una manera verdaderamente viva sobre el »nuestro, y ser el maestro de la joven generación.» Hermosos ejemplos de »tales imitaciones en el más elevado sentido las tenemos en *Rey y aldeano* y *Doña María de Molina*, de Halm.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

to de habernos dado una obra, no sólo importante en sí, sino también acomodada á las exigencias del tiempo, obra que impresiona poderosamente por la sensibilidad y penetración que en ella se muestran, y de la cual podemos estar orgullosos, porque les faltaba una así hasta á los españoles mismos, siendo muy insuficientes en general los precedentes de ella. Era cosa erizada de dificultades el disponer tan sólo los materiales indispensablemente necesarios y era menester no poco de diligencia, crítica y tacto para llevar á esta tan caótica masa la posible claridad y el orden más preciso y artístico posible.

El autor da en el prólogo al primer tomo y en el apéndice segundo al tercero, una reseña muy notable y casi completa de los trabajos anteriores preparatorios del suyo que tratan del todo ó de parte de su asunto. Ni puede llamarse á lo sumo más que preparativos, y esos muy mezquinos y pobres de crítica, á los trabajos de sus predecesores, pues si se comparan con esta de que tratamos, las obras más dignas de mención y que abarquen el total de su objeto, como las conocidas de Bouterwek, Sismondi y la relativamente más completa de Signorelli, se asombra uno de las ventajas de la de Schack, sea respecto al rico material, á la perfección y exactitud, sea respecto á la penetrante crítica y al juicio independiente y comprobativo, pues tenía tanto que combatir errores, que han quedado estereotipados, como fundamentar nuevas opiniones y nuevos puntos de vista. Los españoles mismos nos han dejado sobre períodos y partes aisladas material estimable, como Jovellanos y Pellicer sobre la historia de la escena; Moratín el joven, sobre la prehistoria del teatro español hasta Lope de Vega; Martínez de la Rosa, en las disertaciones que acompañan á su poema didáctico *La Poética*, ingeniosas reseñas sobre la tragedia y la comedia entre los españoles; Lista, un arreglo más comprensivo de los materiales que dió Moratín; Ochoa, una crestomatía bien ajustada, pero muy falta de crítica en las noticias biográficas y los juicios y muy parcial en la elección, etc. Callamos los trabajos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

insignificantes del todo de un Blas Nasarne, Montiano y Luyando, Luzán, Villanueva, Velázquez, Huerta y otros, y entre los extranjeros del mero compilador Viardot, que no hizo sino plagiar á Martínez de la Rosa y no ha merecido traducción alemana alguna; y los trabajos y selectas que sólo tienen valor como estudios monográficos ó meras colecciones crestomáticas de Schlegel, Tieck, Enk, F. W. V. Schmidt, Heiberg, Holland, Linguet, La Beaumelle, Damas Hinard, Viel Castel, Puibusque y otros. Si se conocen estos trabajos preparatorios con los que se han agotado los materiales que corren en general; si, por el contrario, se pesa la enorme masa de comedias que aún quedan por ser halladas en España misma en colecciones y ediciones extremadamente raras; si se sabe con cuánta facilidad se ha abusado de los nombres de autores favoritos atribuyéndoles obras de otros, de tal manera que á menudo se halla la misma comedia bajo tres nombres diferentes y hasta con títulos muy diversos, sin contar el número grande de comedias anónimas y pseudónimas, de comedias de dos y tres ingenios, y las muchas arregladas de consuno por autores conocidos; si se ha experimentado cuán esparcidos y deficientes son los datos biográficos y bibliográficos que poseen los españoles mismos sobre sus más celebrados autores y cuán trabajoso es recolectar noticias acerca de obras de las más diversas clases, sobre las cuales una feliz casualidad hace que la atención se fije; si se tiene en cuenta todo esto, se verá en seguida qué provisión de tiempo, labor, penetración y circunspección se ha necesitado para la obra en que venimos ocupándonos, hasta el punto de que sólo había llegado á ser posible tarea tal á un hombre tan felizmente dotado como el señor de Schack, pues no sólo ha aprovechado en este ramo las más ricas bibliotecas públicas y privadas de Francia y Alemania (á excepción de la imperial de Viena, que podría ser la más rica también en esto), sino además las bibliotecas de España misma, donde á la vez ha gozado de la ventaja, insustituible por la erudición bibliográfica, de poder aprender por propia in-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tuición el país y el pueblo, pudiendo así comprender perfectamente su producto espiritual más peculiar, el objeto de su obra.

Al emprender ahora el tratar detalladamente de esta obra, voy á limitarme á poner en relieve, de su riqueza y de las indicaciones de su contenido, ya dadas en otras páginas, aquellas partes á las que tengo que hacer observaciones ó aportar alguna contribución—observaciones que, aunque muchas veces no concuerden con lo que dice el autor, no han de ser de censura nunca.—He aprovechado respecto á dichas partes, además de la obra citada en el sobrescrito y de un par de escritos españoles, que el autor ha pasado por alto, obras que han aparecido en España después de la publicación de ésta de que tratamos (1), puesto que en un campo en que ha

(1) Las que he tenido á mano son las siguientes: la nueva edición de los «Orígenes del teatro español», de Moratin, con algunas adiciones y suplementos esenciales, publicada en el segundo tomo de la notable *Biblioteca de autores españoles*, Madrid, 1846. (Véase acerca de esto la reseña en el número 114 de las *Blatter für litterarisches Unterhaltung für* (1847).—*Noticias del teatro español, anterior á Lope*, de Juan Colón y Colón, en el «Semanario pintoresco español» (1840) serie 2.ª, tomo II, página 163-166 y 172-173, extracto con adiciones del trabajo de Moratín; en el mismo periódico de los años 1851-1853, los artículos de Mesonero Romanos, acerca de poetas dramáticos españoles.—*Revista de Madrid* (1839) serie 2.ª, tomo II, pág. 62-75, *Drama novelesco, Lope de Vega,* de A. Durán, y serie 3.ª, tomo IV, 1842, págs. 113-125 y 155-186.—*Rápida ojeada histórica sobre el teatro español*, de Mesonero Romanos.—*Manual de literatura, parte II, resumen histórico de la literatura española*, de Antonio Gil de Zárate, tomo II (Madrid, 1844, 6.ª edición, París, 1853, págs. 175-380).—*Escritores dramáticos.—Galería dramática: teatro antiguo; teatro moderno.* (Madrid, 1836) que se continuará todavía hasta el tomo C.—«*Ensayos literarios y críticos*, por D. Alberto Lista y Aragón, con un prólogo por D. J. de Mora, (dos tomos, Sevilla, 1844) y del mismo las *Lecciones de literatura española* (Madrid, 1653) 8.°, dos tomos.—*Ensayo histórico-filosófico del antiguo teatro español,* de D. Fermín Gonzalo Morón, en su *Revista de España y del extranjero*, tomos IV-VII (Madrid, 1842-44).—*El teatro, considerado como instituto social más ó menos influyente,* etc., de Juan Lombía (Madrid, 1845) en

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

espigado segador tan esforzado miés tan rica, no queda otra cosa más que hacer del rebuscador de rastrojos el crítico, si es que no quiere convertirse en mero ratificador y encomiador, de los que la verdad es que no necesita semejante trabajo.

El autor hace que preceda á su obra una introducción sobre el «Origen del drama de la Europa moderna», pues ya que pone en relación y enlace los comienzos del teatro español con el «Origen del drama en la Europa moderna», sólo mediante tal introducción se puede perseguir tal origen hasta más remotos confines que lo que hasta hoy se ha hecho, pues donde faltan datos positivos está justificado el que se aplique á la nación española lo que se deduzca de un paralelo entre las manifestaciones y el análogo proceso evolutivo de la cultura neo-europea en general, y entre las naciones de la misma rama en especial. Las más recientes investigaciones de críticos tan ingeniosos como doctos, han mostrado, empero, que hay que buscar los comienzos de toda poesía en la *coral*, y que enun principio se manifestó en todos tiempos y lugares en unión con la música y la danza en las representaciones escénicas de las fiestas y en las solemnidades eclesiásticas ó religiosas (1).

especial sobre el teatro español y Lope de Vega.—*Apuntes para la historia del teatro moderno español*, de D. E. Hartzenbusch, en la *Revista de España, de Indias y del extranjero,* tomos III y IV (Madrid, 1845). Las ediciones de Lope de Vega, Tirso, Alarcón, Calderón y Moreto en la *Biblioteca de autores españoles,* y en esta misma los «Dramáticos contemporáneos á Lope de Vega».—Además, las obras de Ticknor y Lemcke. —Por los demás, el señor de Schack ha tomado en cuenta mucho de lo aquí citado en sus *Apéndices.* (*a*)

(1) Véase Magnin *Les origines du thètare moderne*, I, 21 sig. (París, 1838).—Müllenhof *Commentarium de antiquissima Germanorum poesi chorica*, I, 1-6 (Kiel, 1847). Binterim *de saltatoria quæ Epaternaci quotannis celebratur, suplicatione. Cum præviis in choreas sacras animadversionibus,* Düsseldorf, 1848, 8.°. sobre todo las páginas 10 á 15, acerca de bailes semejantes, que aún se ejecutan en *Sevilla.*

(*a*) No es posible enumerar en poco espacio los numerosos trabajos posteriores, así españoles como extranjeros, pero es imposible omitir, como obra fundamental, en su línea, el *Catálogo biográfico y bibliográfico* de D. Cayetano Alberto de la Barrera (1860).

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

En la poesía coral están todavía en su germen indiviso y fundidas en uno, sin haberse aún diferenciado, las tres formas capitales de poesía: la épica, la lírica y la dramática. Pero la dramática, aun después de su precisa separación y de su desarrollo aislado, conserva más que ninguna la unión de aquellos elementos fundamentales, llegando hasta ser la tarea de su más elevado cultivo el sellarlos con conciencia refleja en forma artística. Así se muestran reconocibles, aun cuando veladamente, al ojo avizor de los críticos los gérmenes del drama griego en el canto coral ditirámbico y fálico; así los del drama europeo moderno en aquellas partes del culto cristiano y de la liturgia eclesiástica á que también cooperaba el pueblo, la comunidad, como en las procesiones, en los cantos populares del servicio divino que salieron de la psalmodia, en los responsorios, prosas, secuencias, y sobre todo en las *Epistolæ farcitæ*, que ya desde muy temprana edad fueron entremezcladas ó embutidas *(farcitæ)* con textos en lengua vulgar (1). Ya en el antiguo culto gentil de los pueblos de raza germánica y céltica, cultos unidos con el canto, los discursos alternados y las representaciones mímicas, se hallan gérmenes de la dramática, y cuando esas razas fueron romanizadas sobrevinieron los juegos populares, aunque desfigurados, de los romanos, que transmitieron ambos elementos por los mismos histriones y *joculatores*, se mantuvieron y perpetuaron junto á los eclesiástico-cristianos, y contribuyeron esencialmente al desarrollo y modificaciones de estos últimos (2). Pues aunque

(1) Quienes más vivamente han mostrado el desarrollo del drama, á partir de los elementos dramáticos de la liturgia, son Mone, *Schauspiele des Mittelalters* (Karlsruhe, 1846), Clément en los *Annales archélogiques*, de Didrón, VII, 301 sig. VIII, 36 sig. y entre todos el mejor: Du Méril, *Origenes latines du thèâtre moderno*, París, 1849, 8.°—Véase también Alt, *Theater und Kirche*, pág. 328 sig. (Berlín, 1846) y Karl Hase *Das geistliche Schauspiel* (Leipzig. 1858).

(2) Véase Freitag *De initiis scenicæ poesis apud germanos*, página 18 sig. (Berlín, 1838), Magnin, l. c. pág. 405 sig.—Alt, l. c. pág. 400

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

papas, concilios y obispos rivalizaron en celo contra estos juegos gentiles, excomulgaron á los que los representaban, y sobre todo, prohibieron á los eclesiásticos que tomaran en ellos parte, tuvieron al fin que condescender con esta tendencia, fundada en la misma naturaleza humana; creyeron más acertado, en vez de luchar contra lo inevitable, satisfacer el gusto por los espectáculos escénicos y el sentido dramático, mediante la introducción y desenvolvimiento de elementos dramáticos en el culto cristiano, viéndose obligados á conceder á los láicos parte cada vez más activa en él. Así se explica que el clero mostrara primero enemistad hacia los juegos escénicos y más tarde se cuidára de ellos; así la unión de lo gentil y lo cristiano, de lo profano y lo espiritual en las representaciones dramático-eclesiásticas. De esta doble fuente, los antiguos juegos gentiles y el desarrollo de la dramática en el culto cristiano, ha salido como de origen próximo el drama moderno, que se nos presenta en forma más independiente, sellada con más decisión por primera vez en los llamados *ludos* (juegos escénicos eclesiásticos) y misterios (esto es, representaciones de historias del Antiguo y del Nuevo Testamento). Estos juegos escénicos eclesiásticos se hallan de preferencia en el primitivo ciclo cristiano, en aquellas fiestas dedicadas al recuerdo de la vida, obras y muerte del Redentor. Dice muy bien el señor de Schack:

«Estos días festivos, considerados en su conjunto, vienen á »ser una repetición anual del más elevado drama, y todas las »partes del todo, todas las fiestas aisladas, pueden llamarse »otros tantos actos, cada uno de los cuales intenta representar »vivamente una acción especial, sacada de las Santas Escri»turas. Vemos en el Adviento cómo la preparación ó prólogo »de este conmovedor espectáculo; después, en la fiesta de Na»vidad, el nacimiento del Divino Redentor; en la de los Ino-

sig.—Ettmüller, *Handbuch der deutschen Literaturgeschichte*, pág. 284 sig. (Leipzig, 1847).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»centes y Epifanía, la importante conmemoración de su infan»cia y juventud; en cada una de las festividades que forman el »ciclo pascual, el recuerdo de su pasión y resurrección, con sus »circunstancias más notables; y por último, en la fiesta de la »Ascensión, el acto final de su divina vida. Todo esto com»pone un conjunto eminentemente dramático, que había de »servir más tarde de tipo fundamental al drama religioso. En»tre las fiestas especiales que forman este gran ciclo, hay va»rias cuya celebración por la Iglesia tuvo desde los tiempos »más remotos tal carácter dramático, que bastaba el más lige»ro accidente para transformarlas en verdaderos dramas. Es»tos días festivos fueron los destinados, principalmente más »tarde, á la representación de los misterios y moralidades, »cuyo origen debe buscarse en esos ritos antiguos del culto »divino.»

Con este ciclo de fiestas cristianas coincidieron á la par, y ciertamente no al mero acaso, múltiples fiestas de la antigüedad y también días festivos de mitos gentiles, cuyo recuerdo y celebración jamás se perdieron del todo entre las razas romanizadas y conversas de la moderna Europa, y de que se han conservado vestigios en el pueblo hasta el día de hoy, como, por ejemplo, con el ciclo de Navidad las saturnales y juvenales de los romanos, y la fiesta germánica antigua de la diosa Holda. En tanto que la Iglesia cristiana, si no provocó esta coincidencia, por lo menos la aprovechó para transformar las fiestas paganas en cristianas y hacer que éstas absorbieran á aquéllas, no pudo evitar el que algo de las primeras pasara á las segundas; y así se introdujeron con tanta mayor facilidad elementos profanos y populares en los misterios de la Iglesia, contribuyendo esencialmente á modificarlos en su desarrollo dramático.

Estos misterios que tal vez eran en un principio meramente mímicos (representaciones mudas de los textos de los libros del ritual), fueron haciéndose cada vez más plásticos (cuadros vivos) con el desenvolvimiento del arte pictórico y uniéndose

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

con la parte musical de la liturgia, sobre todo con el canto alternante y coral (antífonas y responsorios). Más adelante se desligaron de la liturgia, propiamente dicha, surgieron independientes, los cuadros ó escenas se convirtieron en series de ellos; los grupos, en una cadena de grupos; el texto ritual, unido con pasajes bíblicos, en narraciones épico-dramáticas de más conexión, que fueron expuestas por diferentes personas en recitados *(cantitatio)* y cantos propiamente tales *(cantus)*. Por esto nació de por sí una especie de diálogo dramático, y añadiéndose vida y movimiento á la imágen por el adelantarse y retirarse del expositor, se desarrolló una acción expuesta dramáticamente. Así es que fueron en un principio los misterios, aún después que se desligaron de la liturgia y se desenvolvieron independientemente, juegos escénicos eclesiásticos sin duda alguna, compuestos por eclesiásticos y representados en la iglesia, con exposición musical, con base épica y tendencia trágica (1). En la acción y los discursos de los personajes mezclábanse todavía muy á menudo antífonas y responsorios, que narraban simplemente los hechos con las palabras de la escritura, y ésta hasta en los misterios en lengua vulgar, como, v. gr. en el *Mystère de la résurrection* anglo-normando, en que se presenta un personaje que enlaza la acción por relato (2). Pero cuanto más se desarrollaba en ellos el elemento dramático, tanto más se complicaba la acción, y cuanto más personal exigía su representación, tanto más perdían los misterios su carácter litúrgico-musical y tanto más se hacían extraeclesiásticos en el propio sentido, habiéndose visto obligados

(1) Véase Mone, *Altdeustche Schauspiele*, pág. 15-16, y rev. *Schauspiele des Mittelalters*, I, 3.

(2) Véase Ulrici *Shakespeare's dramastiche Kunst*, segunda edición, I, 4-5 (Leipzig, 1847).—Onésime Leroy, *Histoire comparèe du théâtre et des moeurs en France*, pág. 71 (París, 1844). Cree, sin embargo Magnin, que estos versos narrativos fueron intercalados nada más que para los lectores de la pieza, v. *Journal des savants*, 1846, pág. 455.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

los clérigos á servirse para la representación de la ayuda de los laicos, sobre todo de los comediantes y *joculatores* más aptos para ello (1). Con esto se introdujo un momento esencial en la historia del desarrollo de los misterios y del arte dramático moderno en general, con eso salió de la Iglesia al mundo, fué profanizado y vulgarizado; junto al elemento religioso trágico se hizo valer el profano y cómico, junto á la lengua eclesiástica latina los idiomas vulgares del pueblo, primero en entremeses en que hacían los papeles cómicos los *joculatores*, y, finalmente, en misterios escritos del todo en lengua popular y representados en escenarios á propósito por comunidades de gente del gremio. Con eso se dió por este lado el paso á la completa secularización de la comedia eclesiástica, que apareció en las diferentes naciones, apareció en distintos tiempos, lo más pronto entre los franceses, entre los que se muestra el drama completamente libre de la influencia eclesiástica ya en el siglo XIII (2).

Junto á los misterios propiamente dichos, cuyos asuntos se tomaban de la historia bíblica, hubo una especie de representaciones que salieron también de los juegos escénicos eclesiásticos y en que se exponía la vida y milagros de los santos, representaciones llamadas por lo común *milagros;* y las llamadas *moralidades* ó piezas escénicas en que «preponderaba el sentido alegórico moral sobre el elemento histórico». Estas últimas diferéncianse esencialmente de los misterios, áun

(1) Así es que en las cuentas de las iglesias se hallan ejemplos de comediantes *(players)* que recibían sueldo por su cooperación en la iglesia misma á las piezas representadas; v. *The Shakespeare society s' papers,* III, 40-47.

(2) Véase Jubinal, *Mystères inédits du 15 ième siècle,* I, XXI, sig. (París, 1837). En Inglaterra opuso ya William de Wadington (en el siglo XIII) los *miracles* de los *fols clerg.* á los misterios propiamente tales: *En office de sainte église;* v. Warton, *History of English poetoy* (edición de 1840), II, 19, donde se ha publicado completo por Price el pasaje muy notable de un manuscrito de Harlem.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cuando tengan de común con ellas su origen religioso-eclesiástico, por no tener ya base épico-histórica ni estar libres de sentido simbólico como los misterios, sino ser más bien productos del entendimiento reflexivo y personificaciones de virtudes y de vicios. Además; es seguro que nacieron mucho más tarde, pues los más antiguos vestigios de ellas datan del principio del siglo XIII, aunque no llegaron á ser dominantes hasta la primera mitad del siglo XV, sobre todo en Francia é Inglaterra (1).

El señor de Schack hace observar, con razón, que sería un error, que ha dominado largo tiempo, el de tomar estos espectáculos eclesiásticos por la única fuente del drama moderno; y Magnin, aunque ha procedido en esto algo sistemáticamente, ha expresado opiniones en su conjunto acertadas y aseverables históricamente, al afirmar que encadenándose con las costumbres romanas se hallan, desde la más temprana Edad Media, vestigios de la persistencia de un *drame de l'aristocratie* y de un *drame du peuple*, junto al *drame hiératique*. Histriones, pantomimos y mimos, y sus sucesores, los *joculatores* y ministriles, no podían faltar en las fiestas de la nobleza ni en las del pueblo, y regocijaban á los espectadores en las villas, como en las plazas, no sólo con espectáculos mímicos, sino también con escenas dialogadas, que en un principio pudieron haber sido en su mayoría improvisadas (2). Aún hay más, y es que tenemos monumentos escritos, conservados, de estos espectáculos en los *jeux*, *querelles*, *dits*, *débats*, *disputoisons* y *riottes* de los juglares, titiriteros y ministriles que, si no son dramas propiamente tales, contienen muchos elementos para constituirlo. Tales representaciones mímico alegóricas eran los *entremets* é *interludes* de los franceses é ingleses, las *rappresentazioni* delositalianos, y de aquellos espectáculos

(1) Véase Ulrici, l. c., pág. 28, sig. Alt. l. c., pág. 395, sig.

(2) Véase Ruth, *Geschichte der italianischen Poesie*, II, 94-95 (Leipzig, 1847).

Digitized by Google | Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

juglarescos se formaron las *farces*, las representaciones carnavalescas y la *commedia dell'arte* (1). Hasta los eclesiásticos, las iglesias y los claustros tenían tales juglares y graciosos, que no sólo los empleaban para las escenas cómicas de sus misterios, sino que también los hacían representar piezas completamente profanas. Uno de los más antiguos testimonios, que ha pasado hasta ahora inadvertido, es un pasaje del monje Frounumt que vivía en el siglo X, pasaje en que se nos habla de las representaciones mímicas de fábulas de animales, que se verificaban ya por entonces en los claustros. (Véase F. Wolf, *Ueber die Lais*, pág. 239). Son conocidos los espectáculos periódicos de la fiesta de los locos y del asno, que se representaban en las iglesias mismas (2); conocidas las prohibiciones de los obispos y de los Concilios, que vedaban á los eclesiásticos repetidas veces, y por lo tanto en vano, el que toleraran semejantes graciosos en sus iglesias y claustros, ó que siquiera tomaran parte en sus espectáculos escénicos. La misma Iglesia, sin embargo, tenía que consentir, haciéndose como se hacía cada vez más profano el drama religioso, que se añadieran á los misterios farsas, como en un tiempo á la tragedia griega representaciones satíricas. Pero este drama *popular cómico*, que se había conservado persistente junto al *eclesiástico trágico*, llegó por último á su más perfecto cultivo y más

(1) Véase el notable ensayo de Magnin en el *Journal des savants* de 1846, sobre todo las páginas 544 y siguientes, donde dice: «Outre l'affluent »eclésiastique, qui á été ce qu'on peut appeler la maîtresse vaine drama»tique pendant les 9 ième, 10 ième, 11 ième, et 13 ième siècles, le théâtre »n'a point cessé de recevoir, à des degrés divers, le tribut de deux artères »collatérales, à savoir, la jonglerie seigneuriale, issue des bardes et des »scaldes, et la jonglerie foraine et populaire, heritière de la planipédie »antique, incessamment renouveleé par l'instinct mimique, qui est un »des attributs de notre nature». Véase además Ulrici, l. c., pág. 28, sig. 44, sig.; Prutz, l. c., pág. 19, sig.; Ruth, l. c., pág. 484, sig.

(2) Véase *La fête des fous et de l'âne au moyen âge, par.* M. L. Amiel, en la *Revue contemporaine, livr.* 123. 15 mai 1857. *Tome XXXI*, páginas 613-622 y todas las más antiguas obras acerca de ello, conocidas de todos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

substantivo desarrollo, hasta adquirir supremacía sobre él, cuando desde el siglo XIV se formó la burguesía en comunes, municipios y ciudades, se asoció en corporaciones y gremios, y constituyó, como *tercer estado*, un poder independiente. Entonces apareció emancipado del todo del drama religioso el popular profano y burgués (*drama municipal et laïc*), se extendió rápidamente hasta las plazas y los mercados de las más ricas ciudades mercantiles, á la muchedumbre y vivo comercio de las ferias, á las mascaradas de Carnaval y á otras fiestas villanas y solemnidades de gremio; vino del todo á manos de hermandades profanas, de corporaciones, gremios y tropas de comediantes, que formaron asociaciones á propósito, destinadas á la representación de tales espectáculos. Asociaciones tales se formaron en los *Puys* y *Chambres de rhétorique* de las ricas ciudades mercantiles del Norte de Francia y de Flandes; pagaban á compañías de comediantes en las ciudades de Nueva York, Coventry, Chester, etc.; tropas de *gelosi* y *confidenti* recorrían toda la Italia y hasta Francia, y se constituían escuelas de maestros cantores en las ciudades libres del reino alemán, siendo, finalmente, las más conocidas de tales asociaciones las cofradías de París, las de los *Clercs de la Bazoche* y la de los *Enfants sans souci*.

El drama moderno, tal como aparece á fin de la Edad Media, se desenvolvió de dos fuentes vivas capitales: los juegos escénicos religiosos y profanos y las representaciones dramáticas. Tomó dos formas principales: la *religioso-trágica* y la *popular-cómica*, que no siempre se distinguen con toda precisión, sino que á menudo se *funden* y aparecen *subordinada la una á la otra*. Estos elementos y estas formas del drama moderno, donde se desarrollaron con más pureza y originalidad entre todas las escenas de Europa, fué en la *española*. En la literatura dramática de los españoles es donde se hallan las flores más hermosas, más ricas y más genuinas, brotadas de estos toscos gérmenes; ella es la que nos muestra más claramente de qué cultivo artístico eran capaces, con todo su crecimiento gene-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ral y desenvolvimiento lo más independiente posible. Con razón dice, á este propósito, el señor de Schack:

«*Sólo España* es superior á todos los demás pueblos, y se »distingue de ellos, porque al mismo tiempo que conservó el »drama profano, imprimió la forma más pura al religioso, ex»presión genuína del espíritu, imaginación y sentimientos de »la Edad Media..... Por esta razón el teatro español, aparte de »su valer estético, por su carácter propio y nacional, así en su »principio como en su ulterior desarrollo, constituye uno de »los más notables é importantes fenómenos que pueden ofre»cerse á nuestro examen.»

Antes de pasar con el autor á la exposición particular del teatro español, tengo que detenerme en un momento general de la historia del drama moderno, el hablar del cual he ido dejando adrede hasta aquí. Me refiero á la influencia del drama de la antigüedad clásica sobre el moderno, influencia que fué más ó menos decisiva en todas las naciones, y hasta predominante en aquellas en que su poesía artística no tenía una muy extensa base popular; predominio que ahogó el desarrollo nacional y espontáneo. En la mayoría de las naciones europeas se introdujo, como es sabido, el dominio de esta influencia, en la llamada época del Renacimiento, en el siglo XVI, en que la dirección humanística, el estudio de la antigua literatura clásica se difundió, desde los claustros y las escuelas, á los más extensos círculos de la vida. Es cierto que de esta dirección no podía nacer principio alguno propiamente vital; pero surgió de ella uno formal que, al pasar como modelo exclusivo, no sólo tuvo como consecuencia imitaciones serviles, sino también el haber servido de obstáculo y hasta de aniquilamiento del principio propiamente vital, el popular. Esto ocurrió en el drama artístico cuyo desarrollo coincidió en la mayor parte de las naciones, precisamente en esta época. Sólo entre los españoles é ingleses, se desenvolvió orgánicamente de elementos tan populares que, á pesar de la influencia clásica, afirmó su sustantividad. El señor de Schak dice muy bien:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«Sólo España es superior á todos los demás pueblos, y se »distingue de ellos, porque al mismo tiempo que conservó el »drama profano, imprimió la forma más pura al religioso, ex»presión genuina del espíritu, imaginación y sentimientos de »la Edad Media y de épocas grandiosas, que puede mirarse »como el fruto más natural y sazonado de las tendencias mís»ticas de dicho período..... Por esta razón el teatro español, »aun á parte de su valor estético, por su carácter propio y na»cional, así en su principio como en su desarrollo ulterior, »constituye uno de los más notables é importantes fenómenos »que pueden ofrecerse á nuestro examen.»

El primer tomo de la obra de Schack contiene, además de la citada Introducción, dos secciones capitales ó «libros» de la «Historia del arte y de la literatura dramática en España,» el primero de los cuales trata de la prehistoria, ó sea «de los primeros vestigios del drama español» antes de su cultivo literario. El autor muestra que si se siguen los primeros vestigios ó gérmenes de la poesía dramática en España, también á ésta se la halla en los *coros*, en las danzas mímicas de los aborígenes, los cántabros, restos de lo cual se han conservado entre sus descendientes los vascos, cuyos bailes, formando serie, van acompañados de cantos y vivas gesticulaciones, y tiene cada uno de ellos su significación particular, relativa de ordinario á las costumbres y hazañas de los antiguos cántabros (1). También en otras partes de España se usaban tales danzas mímicas acompañadas de canto; así, v. gr., habían llegado á ser famosas, si bien con mala fama entre los mismos romanos, las de las gaditanas, que parecen haber tenido alguna semejanza con el fandango. Dedúcese de las innumerables ruinas de antiguos teatros que se encuentran en la Península, de los grabados de otros en diversas medallas que se conservan, y, por último, de indicaciones aisladas de escritores latinos, que los romanos,

(1) La identificación de vascos y cántabros está hoy rechazada por todos los geógrafos é historiadores. *(M. M. y P.)*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

durante su larga dominación en España, importaron también en ella, y con éxito, su teatro. Los sucesores de los romanos, en la dominación de España, los visigodos, tomaron de los vencidos su afición á las diversiones teatrales. Prueban la duración de los juegos escénicos mientras dominaron los visigodos diversas leyes eclesiásticas y muchos pasajes de las obras de San Isidoro de Sevilla, en que recomienda á los cristianos que se abstengan de acudir á los espectáculos paganos del anfiteatro y de la escena (1). No puede ponerse en cuestión el que junto á esta persistencia de juegos escénicos gentiles se desarrollaran en España elementos dramáticos tomados de los ritos de la Iglesia cristiana, aun cuando no haya dato alguno acerca de la forma originaria del culto divino en la primitiva Iglesia española durante los cuatro primeros siglos de nuestra era. Pero con la invasión de los godos comienza á disiparse la niebla que envuelve la historia de la antigua Iglesia nacional, revelando testimonios fidedignos que ese pueblo invasor había adoptado el rito oriental de la Iglesia greco-siriaca, y que lo había importado al país sometido; rito oriental en que, como es sabido, entró desde más temprano y más exclusivamente la dramática (2). Indicaciones más precisas que nos den á conocer la constitución de la liturgia hispano-gótica se hallan en los cánones de los Concilios de los siglos VI y VII, pues de ellos re-

---

(1) De un pasaje de Sidonio Apolinar (*Epist* 1.11), se deduce, empero, que aun entre los visigodos eran corrientes y usuales «representaciones escénicas de imitación» y «juegos mímicos de sobremesa», v. W. Wackernagel, *Geschichte der deustchen Literatur*, pág. 17. (Basel, 1848). Véase el «Apéndice» de Schack.

(2) Todo este inciso contiene crasos errores, que prueban que Wolf no estaba tan enterado de la historia de la Iglesia española como de la de nuestra poesía. Ni los visigodos importaron á España rito alguno, ni habían adoptado el de la Iglesia greco-siriaca, ni influyeron para nada en la peculiar liturgia de la Iglesia de España, que continuó siendo substancialmente la misma que había sido desde la propagación del Cristianismo en tiempo del imperio romano. *(M. M. y P.)*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sulta que todas las fiestas, en cuya celebración eclesiástica se hacennotar ya desde muy temprano elementos dramáticos, habían sido introducidas en España desde el siglo V, y que hasta las diversiones mundanas, como cantos profanos, bailes y mascaradas, habíanse introducido entonces en la Iglesia. De estos estudios concienzudos y verdaderamente críticos de Schack resulta cuán falsa es la afirmación que hace Ph. Chasles en sus *Études* (págs. 16-17), al decir que desde que acabó la dominación romana en España no se halla en ésta vestigio alguno de persistencia de representaciones teatrales, y que en la historia del teatro en España se halla *une lacune absolue de quatre siècles entiers.*

El señor de Schack admite que también durante la dominación de los árabes en España persistieron los juegos mímicos y los ritos eclesiásticos con elementos dramáticos, y hasta cree haber hallado entre los árabes españoles vestigios de un cultivo literario del drama. Estoy en un todo conforme con él respecto á la primera suposición, creyendo que es prueba enteramente válida de ella la llamada liturgia mozárabe (esto es, la de los cristianos que quedaron bajo la dominación arábiga, pues los árabes les permitieron el libre ejercicio de su culto divino), que lo era en esencial la antigua gótica con las pequeñas alteraciones que había introducido San Isidoro de Sevilla, conservando así el elemento dramático de otra época más favorable á su libre desarrollo. Pero cuando cree en una influencia de los árabes mismos fomentadora del desarrollo del drama en España, me parece que da sobrada importancia á los vagos y á menudo erróneos datos de Casiri, puesto que los manuscritos arábigos de la biblioteca del Escorial que cita éste bajo el título de *Comœdia*, no merecen semejante nombre ni contienen elemento alguno dramático, según los testimonios de orientalistas tan distinguidos como Gayangos (en los «Orígenes», de Moratín, del tomo II de la «Biblioteca de autores españoles», pág. 151. Madrid, 1846), y el barón de Hammer-Purgstall (en los *Jahrbücher der Literatur*, de Viena; XC,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

68-71). No sólo Conde, sino también estos dos orientalistas, afirman como un hecho indiscutible la absoluta falta de arte y literatura dramáticas entre estos árabes y procuran explicarlo (1).

Pero no sólo entre estos cristianos vencidos y sometidos al dominio arábigo se conservaron elementos eclesiástico-dramáticos, elementos que, si no fomentados por los árabes, á lo menos no fueron ahogados del todo por ellos, sino que también entre aquel puñado de godos romanizados, que se habían refugiado en las inaccesibles montañas de Asturias para guardar la libertad y la independencia, en aquel nucleo de la nueva nación española, que reconquistó palmo á palmo el suelo patrio en lucha de ocho siglos y fundó los nuevos reinos cristiano-españoles, halla el autor nuevos gérmenes, de donde se desenvolvieron inmediatamente las genuinas y lozanas flores de la dramática legítimamente española. Son tales gérmenes los bailes pantomímicos, que parecen haber sido usados en Asturias desde la más remota antigüedad (2), y el canto heroico

(1) Así dice Gayangos (l. c.): «De todas maneras es un hecho averi»guado que entre los árabes son de todo punto desconocidas las represen»taciones teatrales.» Según las más recientes noticias del orientalista señor profesor José Müller, de Munich, tan ventajosamente conocido y que al presente se halla en España, los manuscritos citados por Casiri no contienen dramas hispano-arábigos, sino *egipcios*. V. *Literaturblatt* del *Stuttgart. Kunstblatt*, cuaderno de Mayo, 1858, pág. 69 «Un drama egipcio».

(2) Véase acerca de estos antiguos bailes asturianos, (además de las obras citadas por el autor) en las *Obras póstumas poéticas de D. Eugenio Antonio del Reigo Núñez... las que publica D. Miguel Riego El Romancero de Riego* (Londón, 1844); la «Advertencia» al «Romancero», de D. Benito Pérez; un asturiano que describe la «Danza circular ó prima circular de su país», de la siguiente manera: «No será fuera del caso ha»cer saber antes de la lectura de los Romances de Riego, que en Asturias »hay, ya de tiempos muy remotos, una danza en coro, que es su más ge»neral y casi única diversión; en la cual, apartados los sexos, al campo »raso, en la plaza ó sitio más público de los lugares, así la de los hombres »como la de las mujeres, llevando de cabecera dos ó tres, cantando fas-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que surgió lozano y vigoroso, y creció después con el estrépito de las batallas. El autor muestra en seguida, con tanta erudición como perspicacia, hasta qué punto está enlazado con los comienzos del drama el canto épico (tanto el popular, los *romances*, como el más artístico, los *cantares de gesta)*, qué influencia hubo de tener la poesía trovadoresca implantada desde muy temprana edad en Cataluña y Galicia, con su acompañamiento de *juglars*, que daban representaciones mímico-dramáticas, sobre el desarrollo de fenómenos análogos en la poesía española (1), y como en especial los romances populares épicos prepararon la formación del drama nacional y estuvieron siempre en la más íntima acción mutua con él en el respecto de los asuntos, de la forma y de la exposición, como en los ri-

»tos, noticias históricas ó amoríos y satirejas del pueblo: el coro ó resto »repite una invocación piadosa al tenor, asunto ó asonancia del verso, á »cuyo tono y compás, en las dos posiciones de segunda ó tercera, ó de »cuarta y quinta, que llaman los bailarines, se va andando en círculo con »un movimiento elegante, pausado y quieto.»

(1) El señor de Schack, y con él D. José Sol y Padrís (en la nueva edición de los «Orígenes», de Moratín, publicada en la «Biblioteca de autores españoles», (pág. 151, nota 6.ª) combaten la afirmación de Moratín y otros que aseguran que la poesía trovadoresca antigua ó legítima no tuvo influencia alguna sobre el desenvolvimiento del drama en España, y la combaten con razón, por cuanto en muchas formas poéticas de esta poesía trovadoresca se hallan elementos dramáticos, como sucede en las *albas*, *pastorelas*, y sobre todo en las *tensós*, habiéndose conservado además, por lo menos un drama eclesiástico, medio en lengua latina, medio en provenzal, de la primera mitad del siglo XI. Pero no puede haber sido considerable esta influencia, puesto que en la antigua poesía trovadoresca cortesana misma, á pesar de la poesía eclesiástica dramática, no se desarrolló, ni pudo desarrollarse la dramática propiamente tal, porque era una poesía cortesana lírica y muy parcial, y le faltaba el elemento capital del drama, la base épica popular. Más considerable influjo ejerció la posterior poesía trovadoresca, ó más bien la eclesiástica y de gremio de los maestros cantores provenzales y lemosines de los siglos XIV y XV, sobre el desarrollo del drama español, como he de mostrarlo más adelante.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tos eclesiástico-dramáticos que siguieron persistiendo después de haber sido sofocada la liturgia muzárabe por la romana (desde el año 1000), hallaron entrada cada vez más elementos populares, como, por ejemplo, cantares eclesiásticos en lengua vulgar; y como, finalmente, desde el comienzo del siglo XII, después de haberse desarrollado en España una sociedad y un género de vida más finas, caballerescas y cortesanas, se halla más á menudo mención de fiestas cortesanas y juegos caballerescos con música, canto y pompa dramática. Por esto concluye con razón el autor que:

«Según todas las probabilidades, ya durante el siglo XII, ó »quizá antes, merced á representaciones dramáticas verdade»ras, se habían desarrollado ciertas producciones aisladas, »más ó menos semejantes á dramas, las historias dialogadas y »mímicas de los juglares, los cánticos religiosos alternados y »los bailes pantomímicos. Esta presunción no merece recha»zarse, pues según consta de evidentes testimonios, ya un si»glo más tarde era tan general y conocida la representación »de dramas, que fué preciso sujetarla á las prescripciones de »las leyes.»

Sobre estos momentos que el autor cita de la evolución del drama en España, debo, ante todo, poner de relieve la extensa base épica y popular que alcanzó mediante la temprana y original formación de la poesía de los romances populares y por el estrecho enlace que guardó con ellos, puesto que sólo puede desenvolverse un drama verdaderamente nacional, donde le ha precedido una épica rica, originaria, que arraigue en la conciencia del pueblo y sea independiente de aquél, como sucedió en la antigüedad, sobre todo entre los griegos, y entre los pueblos modernos con los ingleses y españoles.

Ya que no por monumentos que hayan llegado hasta nosotros, siquiera por prescripciones legales acerca de ello, y sobre ello, puédese probar, no menos documentalmente, que entre los españoles existieron representaciones dramáticas, no meramente eclesiásticas, sino también laicas, y en parte por

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lo menos en lengua vulgar y en forma popular ya desde el siglo XIII; siglo tan importante en general para la literatura española, como que en él empezó á desenvolverse con independencia propia el cultivo formal y literario de la lengua castellana, bajo los reinados de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio. En el libro de leyes redactado entre 1252 y 1257, bajo Alfonso X, libro conocido con el nombre de las *Siete Partidas*, se halla un documento muy importante para el conocimiento del más antiguo drama español (Partida I, título VI, ley 34) en que se prohibe á los clérigos que tomen parte en los *juegos de escarnios* y que se les manda se limiten á hacer la *representación* de espectáculos eclesiásticos (misterios). El autor con su acostumbrada perspicacia, dice:

«Despréndese claramente de esta notable ley: 1.°, que á »mediados del siglo XIII eran frecuentes en España las representaciones de dramas religiosos y profanos; 2.°, que se verificaban dentro y fuera de las iglesias; 3.°, que se representaban, no sólo por clérigos, sino también por legos; 4.°, que el »arte dramático se consideraba como un medio de vivir, y 5.°, »que las piezas representadas no consistían solo en mudas pan»tomimas, sino que también se recitaban.»

En los dos géneros de representaciones dramáticas aquí mencionados, los juegos burlescos profanos y los misterios religiosos, hallamos los orígenes y comienzos de las dos especies de drama singularmente cultivadas en España: los *entremeses* y los *autos* de más tarde. En general estas dos formas son en todas partes y lugares las *primitivas* del drama: la representación ideal-mística ó eclesiástica salida del culto religioso (y de ella más tarde la tragedia), y la burlesca ó de escarnio, nacida de la imitación y parodia de la vida real en su contraste con el ideal (de que se formó más tarde la comedia) (1).

(1) Véase la reseña que Enk ha hecho del «Tesoro del teatro español», de Ochoa, en los *Jahrbücher der Literatur* de Viena, LXXXVI, páginas 141-143.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Otra ley de las *Siete Partidas* (Partida I, tít. VI, ley 36), prohibe á los bufones vestir hábitos sacerdotales, de monjes ó monjas *para remedar los religiosos e para facer otros escarnios e juegos con ellos.* De aquí resulta que hubo estrecho enlace y duradera acción mutua entre las representaciones eclesiásticas y las profanas, entre los clérigos y los juglares, y que con estos últimos se introdujo cada vez más en las representaciones de la Iglesia el elemento vulgar y del pueblo. Que tales representaciones de la Iglesia tuvieron en España un desarrollo análogo al que alcanzaron en todo el resto de la cristiandad, es cosa que lo certifican muchos importantes documentos, sobre todo de los archivos eclesiásticos de Cataluña y de Aragón. El que se hallen más numerosos documentos precisamente en estas partes de España, habla en favor de la influencia de la poesía de los trovadores agremiados sobre el desarrollo del drama, pues los maestros cantores occitánicos habían formado sin duda alguna, lo mismo que sus compañeros de gremio del Norte de Francia, de los Países Bajos y de Inglaterra, etc., cofradías religiosas, (como los *Puids*, *Confréries de la passion*, Cámaras de los Redericos, etc.), cofradías que tenían por fin la representación de misterios y milagros. Así es que el señor de Schack y D. José Sol y Padris (l. c.), citan un importante pasaje de un códice litúrgico de la catedral de Gerona, del año 1360, del cual resulta que ya en el siglo XIV hubo *autos sacramentales*, fiestas de Navidad y hasta representaciones eclesiásticas burlescas *(la farsa llamada del Obispillo*, durante la octava de la Santa Infancia, en que se disfrazaban los niños de coro y uno de ellos parodiaba las funciones de Obispo) (1) *(España Sagrada* tomo 45 trat. 88, capítulo 2). D. José Sol y Padris da una interesante noticia de una pieza religiosa satírica que bajo el título de *Mascarón* ha sido hallada en un manuscrito de los siglos XIII y XIV en los

---

(1) Esta mascarada era tan escandalosa, que Andrés Alfonselo propuso en 1475, en cabildo, su abolición.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

archivos de Ripoll y del claustro de San Cugat del Vallés (ahora en el archivo de la corona de Aragón). Mascarón, el procurador y apoderado del infierno, demanda con todas las formalidades de un proceso criminal, al género humano ante el tribunal de Dios, á causa de sus pecados. Además de él hay como personajes que hablan: Dios y la Virgen María, como protectora del género humano. El diálogo está interrumpido á menudo con descripciones y relatos intercalados y puestos *en boca del poeta*, circunstancia que no prueba nada contra su representabilidad, puesto que, como he hecho notar más arriba, ocurre también en otros misterios, como, por ejemplo, en el antiguo francés *De la résurrection*, y como lo observa el señor Sol y Padris, todavía hoy la presenta la pasión en la semana santa, medio dialogada (en antífonas), medio narrativa. Prueba además el Sr. Sol y Padris cómo se verificaban representaciones de fiestas religiosas en el siglo XIII y cómo fueron creciendo en los siglos XIV y XV, mediante extractos de manuscritos del archivo de la ciudad de Barcelona.

A las más antiguas representaciones de esta clase pertenecen las del Antiguo y Nuevo Testamento de procesión del jueves de Corpus *la professó del dijuns de Corpus*, en que funcionaban los gremios y cofradías; á ella también los *entremeses de Belén (con los reyes magos á caballo)*, *de Santa Eulalia*, etc. En el siglo XV se hicieron, pues, cada vez más frecuentes y se representaron hasta en solemnidades no eclesiásticas, fiestas escénicas dramáticas, como sucedió al subir al trono de Aragón D. Fernando el de Antequera; al regresar de Nápoles, el 8 de Diciembre de 1424, su hijo D. Alfonso el Magno; al confirmarse la Constitución y privilegios de Cataluña por el rey D. Juan y su esposa D.ª Juana en Noviembre de 1458; en la entrada del emancipado infante D. Carlos, príncipe de Viana, en Marzo de 1461; en 1477, en la boda de la hija del rey D. Juan con el hijo del rey de Nápoles, y en 1481 al entrar la reina Isabel de Castilla, ocasión esta última en que se representó una «Representación alegórica de Santa Eulalia y de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ángeles», que presupuso un aparato y maquinaria de escena considerables (*a*).

De estas representaciones, que puede demostrarse con documentos haberse verificado en Aragón y Cataluña, puede muy bien concluirse que hubo otras análogas en Castilla, tanto más, cuanto que en ésta, bajo el reinado más tranquilo en el interior y en el exterior victorioso de Alfonso XI, que, como su bisabuelo, era celoso promotor de las ciencias y de la cultura, podían arraigar más con las fiestas y representaciones escénicas las costumbres cortesanas más finas y un caballerismo de formas elegantes. Con la fundación de la Orden de la Banda, contribuyó esencialmente al desarrollo de aquel sistema caballeresco de religión, canto y amor, que fué base y móvil capital, no sólo para la vida, sino más aún para la poesía, y sobre todo para el drama nacional de los españoles (1). Contribuyó también á esto el conocimiento, cada vez más difundido, de las obras de la antigüedad clásica y de la baja latinidad, y sobre todo obras dramáticas, las cuales fomentaban por lo menos la cultura literaria y el desarrollo formal del drama en España.

(*a*) Estas indicaciones sobre los orígenes del teatro catalán, pueden hoy rectificarse y ampliarse mucho con presencia del trabajo especial sobre este punto del Dr. Milá y Fontanals, publicado en el tomo VI de sus *Obras Completas* (M. M. P.)

(1) Respecto á los pasajes citados por el autor, véase:—Ochoa, *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* tom. II, artículo *Salvá*, y su ensayo: *¿Ha sido juzgado el* Don Quijote *según esta obra merece?* pág. 734-736 (París, 1840): Morón, *Ensayo histórico-filosófico sobre el antiguo teatro español* en la *Revista de España y del extranjero*. IV, 279 287; y sobre todo Juan de Pineda, *Libro del Paso honroso mantenido en el Puente de Orbigo en* 1434, *defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones,* Salamanca, 1588; también al fin de la *Crónica de D. Alvaro de Luna* (Madrid, 1784), y en extracto en la traducción que Klüber hizo del *Ritterwesen* de Sainte-Pelaye, II, 16 sig., y en Lindau, *Gemälde aus der Geschichte der Völker*, parte I, Lepzig, 1814. 8.° páginas 73-106), en que aparece la caballería española en el colmo de su espíritu aventurero y de su formalismo. V. Morón, l. c,, V. 334 y 335.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Vestigios de ello se hallan en las poesías del Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, en que la historia amorosa de Don Melón y de Doña Endrina es evidente que es una imitación del poema *Pamphilus de amore*, atribuído falsamente á Oviedo. También su cuento de la guerra de Don Carnaval con Doña Cuaresma, imitado de una *bataille* antigua francesa, está tratado dramáticamente, y es á la vez el *ejemplo más antiguo de la introducción de la alegoría en la literatura española.* Además debió de haber escrito poemas escénicos á la manera de Plauto y de Terencio con estribillos Don Pedro González de Mendoza, según testimonio de su nieto el famoso marqués de Santillana, entre los cuales debemos creer que los habría semejantes á los poemas dramáticos de Juan de la Encina, que hemos de citar más adelante. Este Mendoza vivía bajo Don Pedro el Cruel de Castilla, cuyo reinado no fué seguramente favorable al desarrollo del drama, sin embargo de lo cual se tiene de este tiempo (hacia 1360), un monumento con el cual se suele comenzar de ordinario la serie de las composiciones dramáticas de los españoles. Es la *Danza general de la muerte* la más antigua de las obras acerca de danzas de muertos, que haya sido dada á conocer hasta hoy, y á la vez una prueba de que las representaciones pictóricas y poéticas de este mito salieron de representaciones mímicas de la Iglesia, y por lo tanto, ante todo, de la corística. Este origen y este destino á ser representada, así como su composición dialogada con prólogo y epílogo y la acción simbólica, autorizan á colocar este poema entre los dramáticos, entre los comienzos todavía semicorales del drama.

Hacia fin del siglo XIV entró la poesía artística castellana en una nueva época, pues en este tiempo ocurrieron los comienzos del poetizar cortesano y erudito en lengua *castellana*, preparado por la poesía trovadoresca gallega y lemosina y motivado inmediatamente por la transmisión del *gay saber* de la poesía de los últimos trovadores, desde Tolosa á Aragón y Castilla, donde fué instalada formalmente como *gaya ciencia*, según el modelo de los *jeux floraux* y las *Leys d'amoes* por don

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Enrique de Aragón, llamado de ordinario (aunque equivocadamente) marqués de Villena, emparentado con ambas coronas. He mostrado ya más arriba la influencia de esta poesía de los trovadores agremiados, sobre la introducción y desarrollo de las representaciones dramáticas en Cataluña y Aragón; he presupuesto la acción mediata de aquélla sobre Castilla; puedo ahora documentarla con el ejemplo del introductor precisamente de la *gaya ciencia* en Castilla, del marqués de Villena. Es de saber que se le atribuye la composición de una comedia alegórica que escribió con ocasión de las fiestas que se celebraron en 1414 con motivo del advenimiento de Fernando de Castilla al trono de Aragón, y que fué representada ante una brillante asamblea.

Por lo menos Velázquez y Blas Nasarre, con quienes suscriben todos los demás, suponen al marqués de Villena autor de esta pieza, aun cuando no citan en su apoyo otra fuente que un pasaje de Gonzalo ó Alvar García de Santa María, que era un contemporáneo, cronista de Fernando I de Aragón. No sé que hayan sido impresos de esta crónica más que fragmentos, y el fragmento en cuestión nada más que en las notas que añadió Uztarroz á su edición de las *Coronaciones de los reyes serenísimos de Aragón*, de Blancas (pág. 91, sig. Zaragoza, 1641.) En este pasaje, detallada descripción de las solemnidades que se verificaron en la coronación de Fernando I de Aragón, á que asistió el cronista como testigo ocular, es cierto que se cita la representación de esa pieza, pero no se nombra autor alguno. (¿Se servirían, acaso, Velázquez y Nasarre de algún otro texto de esta crónica?) Resulta á la vez de tal pasaje, que la pieza fué representada en las calles en una procesión, de la misma manera enteramente que los llamados *entremeses* ó espectáculos alegóricos en tales festividades, en que la decoración era lo capital, y la poesía y recitación nada más que accesorio explicativo. Las poesías, puestas en boca de las personas alegóricas de esta pieza, no habían sido compuestas primitivamente en lengua *castellana*, pues el cronista dice ex-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

presamente que *las tornó en palabras castellanas* (1), habiendo, por lo tanto, sido compuesto el original, sin duda alguna, en catalán, pues este era el lenguaje de la corte de Aragón y de los poetas de la *gaya ciencia*. Menciona además Blancas otras muchas representaciones *alegóricas* semejantes, en las fiestas de la coronación de los reyes de Aragón, y entre ellas una de las más antiguas era la del rey D. Martín, en Abril de 1399. Aun antes, en 1394, se representó en Valencia, según parece, una pieza en dialecto, titulada *Le home enamorat y la fembra*

(1) Como quiera que los datos vagos de Velázquez y Nasarre han dado ocasión á discusiones y errores estereotipados en la historia de la literatura, voy á insertar aquí el pasaje mencionado, según lo publicó Uztarroz (l. c. pág. 113), y con tanto más motivo cuanto que nos da á la vez una noción muy clara de la verdadera naturaleza de la pieza y del modo de su representación. Después de haber hablado el cronista de los bailes y otros espectáculos que se verificaron en la procesión por las calles de Zaragoza, prosigue: «Luego adelante iva un gran Castillo, que dezían la »Rueda e una Torre alta en medio, e otras quatro torres á los cantos, e »la de en medio era foradada fasta aiuso, e en medio iva una Rueda muy »grande, en que ivan quatro donzellas, e en cada una la suya, que dezian »que eran las quatro Virtudes, Justicia, e Verdad, e Paz, e Misericordia, »e encima de la gran Torre de medio estava un assentamiento de silla, e »iva en ella sentado un niño vestido de paños reales de armas de Aragon, »e una corona de oro en la cabeza, e en la mano una espada desnuda de »la baina, que parecia Rey, e estava quedo, que non se movia de suso de »sus pies, la rueda se movia, é las Donzellas ivan en ella dezian que eran »á sinficançanza de las quatro que demandavan los Reynos de Aragon, e »las quatro Virtudes ivan en las Torres, que ivan vestidas de paños blan»cos de sirgo broslado de oro, e cada una de aquestas iva cantando a »Dios todos loores del Señor Rey, e de la excelente fiesta, e cada una dezia »una copla, *que yo torné en palabras castellanas*; la primera dixo, que «era Justicia, que ella encomendava, e la segunda, que era Verdad, la »cual cantando dixo, que ella avia, e era en su poder, la tercera Paz loa»va en su canto su paciencia, e por ende mucho le ensalçaba; la quarta »era Misericordia, que mucho lo loava por misericordioso, e por sabio, e »discrepto, e muy sesudo, e Justicia llevava una espada en la mano, e »Verdad llevava unas balanças, e Paz llevava una palma, e Misericordia »llevava un cetro.» Véase Schack, I, 235.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

satisfeta, semejante en un todo á las moralidades francesas, y como autor catalán se nombra á Mosén Domingo Mascó, consejero del rey Juan I (1).

Cuando la poesía cortesana y artística halló un celoso protector en el rey D. Juan II de Castilla, y rivalizaba en ella la corte de Valladolid con la de Zaragoza, no podía faltar el que los poetas castellanos se ensayaran también, por su parte, en componer en su lengua propia tales poemas alegóricos, dialogados á modo de dramas, siguiendo el modelo de los lemosines; pero por el abismo cada vez más hondo que separaba á la poesía erudita de la popular, y por formarse ésta bajo patrones extranjeros, tenían que conservar tales poemas un valor más literario, estar destinados más bien al estrecho círculo de los cortesanos y contar más con éste, que ser para la representación viva de los extensos círculos del pueblo. Para el pueblo quedaron en Castilla, fuera de los dramas religiosos, los *juegos mímicos* y aquellas *piezas con canto*, que lo mismo que entre los franceses del Norte *entremets*, fueron llamados en España *entramesos* ó *entremeses* (2), únicas diversiones dramáticas que

(1) Véase Luis Lamarca *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, pág. 8 (Valencia, 1840), que cita como su garante á don Mariano José Ortiz, que era quien poseía el manuscrito en que se contiene esa pieza, la cual parece haberse perdido desde entonces. Ortiz la cita en su *Informe sobre el descubrimiento de las leyes palatinas* (Madrid, 1782) y la llama: «Tragedia... alusiva al amor que profesaba el rei »Don Juan á doña Carroza, dama de la reina». El mismo Ortiz poseyó otro manuscrito, que adquirió V. Salvá, describiéndolo en su *Catalogue of Spanish books*, núm. 1.345 (London, 1826). Este contiene otra obra del mismo Mascó: *Regles de amor y parlament de un hom y una fembra*, y una traducción del *Hercules et Medea*, de Séneca, en lemosín, de Mosén Antonio Vilaragut, mayordomo del mismo rey en 1388.—Véase sobre las representaciones dramáticas que se unían á las procesiones en Barcelona: *Une procession de la fête.—Dieu á Barcelone en 1424* en los *Mélanges d'archéologie*, de Cahier y Martín, tomo II, pág. 77-84.

(2) Así es que ya en los libros de la ciudad de Valencia, *Manuales de la ciudad*, de los años 1412, 1413 y 1415 se nombran estos *entramesos*,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

fueron cultivadas, en especial, por D. Juan II y su corte, y puestas en escena con gran lujo, como lo confirman numerosos testimonios. Los poetas eruditos de la corte procuraban con todo cuidado diferenciar sus poesías dramáticas de tales espectáculos populares, con lo cual perdían la representabilidad. Por lo menos los dos ensayos de esta clase que se conservan, apenas llegarían á representarse, ni tal vez estuvieran destinados á serlo. El más antiguo poema de este género que haya sido dado á conocer hasta hoy, es la llamada *Comedieta de Ponza*, del famoso marqués de Santillana, discípulo del ya citado marqués de Villena. El poema fué compuesto entre 1436 y 1444, y es propiamente un poema épico alegórico que se llama muy modestamente *comedieta*, en el mismo sentido que la *Commedia* de Dante, es decir, tan sólo en relación á su feliz resultado,

---

como, por ejemplo, en el notable pasaje de la *Deliberación* del 7 de Marzo de 1415, en que se dice que («se mandaron pagar treinta florines á Mosen »Juan Sits, presbítero), per trobar é ordenar les cobles é cantilenes ques »cantaren en los entramesos de la festividad de la entrada del Sor. Rey, »Reyna é Primogenit; (é igual suma á Juan Perez de Pastrana), per ha»ber de arreglar é donar el *só la música,* á les dites cantineles é haber fa»drins, (*muchachos*), que les cantasen é ferlos ornar.» (V. Lamarca, l. c., página 10, el cual hace observar á este propósito que tales «carros triunfales» se llaman ahora «rocas», y que todavía se representa en Valencia, en la procesión del Corpus, en una «roca de la Santísima Trinidad», la pieza de *Addn y Eva*, en lenguaje valenciano). En la *Crónica de D. Alvaro de Luna*, pág. 182 (Madrid, 1784), se dice de D. Juan II que «fué muy in»ventivo é mucho dado á fallar invenciones, é sacar entremeses en fies»tas, etc.» Hasta más tarde no parece que se trasladó este nombre de *entremeses* al mero texto, que en un principio sólo servía de explicación á algunas partes del espectáculo, habiendo sido usado en la significación posterior de intermedio cómico *(paso)*, por primera vez por el valenciano Juan Timoneda, para su pieza *Un ciego, un mozo y un pobre* (v. Moratín u. s. pág. 204). Hemos de hallar, sin embargo, los *entremeses* en esta significación en un códice de misterios de la primera mitad del siglo XVI, que nos queda por mencionar. Es cosa sabida que ahora á tales intermedios se llama, en vez de *entremeses*, *sainetes*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

como lo explica el autor mismo en el prólogo en prosa. También en lo demás ha tomado en él por modelo á Dante, esforzándose en su *Tractado llamado Comedieta de Ponza*, exornado con toda la erudición mitológica que creía de precepto, en evitar todo modo de hablar común y ordinario como lo dice en la *Invocación*:

O lúcido Jove, la mi mano guía,
Despierta el ingenio, aviva la mente,
El rústico modo aparta e desvía
E torna mi lengua, de ruda, eloquente.

Todo este arreo erudito, que necesitaba de comentario para que lo entendiera aun el público cortesano de más fina educación de entonces, el tono narrativo y descriptivo de extensión épica, la mención misma del poeta cuando hablando de sí dice que *recuenta*, y el que en las mismas partes dialogadas casi nunca introduzca inmediatamente á las personas hablando, sino el que la mayor parte de las veces ponga antes algunas palabras introductorias; todo esto prueba hasta la saciedad que este poema ni era capaz de ser representado, ni se destinó á ello, y que sólo de muy lejos recuerda la forma dramática. Ha aparecido en la notable edición que de las obras del marqués de Santillana ha hecho D. José Amador de los Ríos (Madrid, 1851) (1). En la edición que Ochoa hizo de las «*Rimas inéditas*, de D. Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, de Fernán Pérez de Guzmán y de otros poetas del siglo XV» (París, 1844, 8, págs. 357 á 379), hállase impreso también por primera vez un poema de Diego del Castillo, capellán y consejero de Enrique IV de Castilla, cuya crónica escribió. Lleva por título *Visión sobre la muerte del rey Don Alfonso*, es decir, Alfonso V de Aragón (muerto en 1457),

(1) El señor de Schack (I, pág. 240, nota), nota que Amador de los Ríos insiste, con razón, en el carácter dramático de otro de los poemas del marqués de Santillana: el *Diálogo de Bias contra la Fortuna*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

poema del cual dice el editor: «Esta composición es notable por ser, después de la *Comedieta de Ponza*, la más antigua en forma dramática.» Pero este poema no es, en realidad, más que una visión alegórica, en tono épico, con la misma farragosa erudición, y todavía menos elementos dramáticos que la visión del marqués, que quería imitar sin duda alguna. Tampoco eran dramas propiamente tales representables, sino á lo sumo productos meramente literarios que sólo por su forma se acercaban á lo dramático, aun cuando citados entre los primeros comienzos del drama en lengua castellana, la égloga satírica *Mingo Revulgo* (1) y los poemas alegóricos del *Cancionero general*, entre los cuales parece haber estado destinado á una especie de representación el *Diálogo entre el Amor y un viejo*. Todos estos poemas pertenecen, por lo demás, á fines ya del siglo XV ó principios del XVI.

Con tal desafío y oposición de la poesía artística erudita y cortesana hacia la popular, era natural que procurara satisfacer su afición á los espectáculos, como hasta entonces, en las repre-

---

(1) Esta sátira alegórica sobre el mal gobierno de Enrique IV de Castilla, en forma de conversación pastoril entre Mingo (Domingo) Revulgo y Gil Arribato, se atribuye de ordinario á un cierto Rodrigo de Cota, el Tío, personaje semi-mítico, pero que es muy verosímil que hubiera sido el verdadero autor, ó á Hernando del Pulgar, como afirma Mariana (libro 23, cap. 17), ó á Alonso de Palencia, según opina Gallardo («*El Criticón*, papel volante de literatura y bellas artes, núm. 4, pág. 24. Madrid, 1835), pues á ambos les convenía el ocultar su nombre bajo el de un juglar entonces favorito, á causa de su posición en la corte de Enrique IV. Véase acerca de este poema, así como acerca de el del *Cancionero general* precitado, las noticias de su contenido y los extractos de ellos en L. Clarus, *Darstellung der spanischem Ltteratur im Mittelalter*, II, págs. 312-324. El docto marqués de Pidal, en su Introducción al *Cancionero de Baena*, pág. LXXIII, ha indicado algunas imitaciones de Mingo Revulgo, y poemas político-satíricos semejantes, del siglo XVI, entre ellos, pág. LXXVI, una *Égloga dramática* política, de Francisco de Madrid, de fin del siglo XV.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sentaciones eclesiásticas (1). Lo testifican los cánones de los Concilios, renovados en la segunda mitad del siglo XV (como v.gr. los de Aranda en 1473 y de Gerona en 1475), que mandan no se profanen las iglesias con juegos escénicos escandalosos y con mascaradas, y que se contenten con *representaciones honestas.* El señor de Schack sospecha, con razón, que estos espectáculos religiosos usaron á menudo de figuras alegóricas, particularidad de los *autos* posteriores, pero, como veremos, tales eran ya desde la primera mitad del siglo XVI.

A este período está dedicado el segundo libro de la obra del señor de Schack, esto es, á la exposición del teatro español desde el incipiente cultivo literario del drama español por Juan de la Encina hasta la aparición de Lope de Vega. Con el comienzo de este período se señala en la historia, tanto política como de la civilización y la literatura, un punto significativo. Por la unión de toda España bajo los Reyes Católicos, por el descubrimiento del Nuevo Mundo y las conquistas de los españoles en Italia, se convirtieron éstos en nación en el respecto político y aprendieron á sentir, como formando nacionalidad enfrente de los demás pueblos. Este sentimiento nacional reaccionó, empero, tan poderosamente sobre la cultura espiritual y la literatura, que á pesar de que por aquel mismo tiempo se despertó el estudio y afición á las lenguas de la antigüedad clásica, dió pasos de gigante el desarrollo del idioma del país principal, Castilla; á pesar de la separación honda establecida ya de antes entre la poesía artística erudita y cortesana y la popular, *ésta*, sostenida por la conciencia nacional, alcanzó de nuevo tal valimiento, que fijaron en ella su atención hasta los poetas artísticos, siquiera sólo fuera para parodiarla, y cultivaron sus formas más gustadas, como la de romance, villancico y otras. Una conciencia nacional tan realzada, tal unión y enlace entre lo artístico y lo popular, son

(1) Véase en Schack la nota de la pág. 247, tomo I.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

las condiciones fundamentales del desarrollo de un drama nacional, y con razón el señor de Schack ha puesto de relieve esta unión como uno de los momentos más importantes, diciendo que:

«El principal obstáculo que hasta entonces se opuso al des»arrollo del teatro, fué el insondable abismo que separaba á la »poesía popular de la erudita. Una vez allanado, los poetas »más instruídos no creyeron degradarse acudiendo á los ele»mentos populares, y agradando al mismo tiempo al pueblo y »á las clases más ilustradas; y así, pues, recorrieron la única »senda que podía llevar el drama á su perfección, libre del ex»clusivismo que lo embargara hasta entonces. Las obras de »Juan de la Encina y de sus sucesores probarán que ya á fines »del siglo XV se había dado este paso, aunque con fines tor»pes y vacilantes, y que una vez abierta esta senda, había de »andarse cada día con más celeridad y holgura.»

Hacia 1492 apareció por primera vez Encina como poeta dramático; sus piezas más tempranas, que él mismo llama *Églogas*, son conversaciones pastoriles para la fiesta de Nochebuena y otras fiestas religiosas, piezas en forma dramática y destinadas á la *representación*, que se cerraban de ordinario cantándose un villancico. Por su materia y su forma indican estas conversaciones pastoriles su verdadero y próximo origen, á saber: su enlace con los dramas eclesiásticos de la Edad Media. El señor de Schack ha expuesto muy bien este momento importante para la continuidad y el desenvolvimiento del drama español, diciendo:

«No debe denominarse casual la forma de églogas que re»viste en ellas el drama. Tampoco provino, como han sosteni»do algunos, de las coplas de Mingo Revulgo, ni de las églo»gas de Virgilio que Encina tradujo, sino de una serie de re»presentaciones, más imperfectas en verdad, aunque parecidas, »con que se solemnizaba en las iglesias la noche de Navidad... »Esta poesía ligera (los *villancicos*) con que concluyen las com»posiciones de Encina y las de casi todos los poetas posterio-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»res, patentiza especialmente la influencia que los usos reli-»giosos tuvieron en el desarrollo del drama, puesto que hacía »largo tiempo que era costumbre de sacristanes y acólitos can-»tarlas en diversas fiestas de la Iglesia.»

En estas églogas se puede observar el progreso desde las sencillas composiciones bucólicas á la acción propiamente dramática, con muchos personajes de caracteres marcados. Además de la influencia de lo eclesiástico y popular, puede hallarse en ellas un eco de las *pastoretas* provenzales, sobre todo en aquellas piezas en que, por ejemplo, vemos á un escudero que procura apartar á una hermosa campesina de su pastor. Entre los demás ensayos dramáticos de Encina, hay algunos que se acercan más á los posteriores *entremeses* burlescos. Los llama, en general, *representación* ó *auto,* como el *Auto del Repelón*, que ha quedado proverbial en español para denotar una cosa muy antigua. Esta palabra entonces no significaba probablemente otra cosa que acto ó acción dramática en general. Merecen ser citadas muy en especial las *Coplas de Fileno y Zambardo*, en *versos de arte mayor*, que nos presentan una acción trágica con un patético sentimental. La mejor pieza de Encina, á juicio de Juan de Valdés, el autor del *Diálogo de la Lengua*, escrito en el siglo XVI, es la *Farsa de Plácida y Vitoriano*, que no se halla en ninguna de las ediciones de su *Cancionero* (1), y de cuya impresión por separado, la conocida de Valdés, no se ha conservado más ejemplar que uno en la biblioteca del Sr. Salvá, en Valencia (véase la nota á la

(1) Además de las conocidas ediciones del *Cancionero* de Encina, en un catálogo del librero de viejo Liesching, de Stuttgart, se cita: «Encina: *Églogas espirituales* (Cuenca, 1596)», que en vano he pedido repetidas veces. (*a*) La Biblioteca Imperial de Viena posee del *Cancionero* las ediciones de Salamanca, 1509, y Zaragoza, 1516.

(*a*) Este *Encina* (Fr. Pedro), poeta espiritual de fines del siglo XVI, nada tiene que ver con Juan del Enzina, y sus versos son puramente líricos (M. M. P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pág. 272, tomo I de Schack). Sabemos por Valdés que Encina compuso esta farsa en Roma (1).

Aun cuando no podamos estimar completamente el mérito de Encina á causa de la rareza de esta su mejor y más última pieza, bastan, sin embargo, las que se han conservado por completo para documentar su significación literario-histórica y el importante lugar que ocupa en la historia del drama español.

Cuán influyentemente obró el ejemplo de Encina al abrir nuevos caminos lo prueban, sobre todo, los imitadores que halló inmediatamente; en Castilla, Lucas Fernández y Diego de San Pedro; en Portugal, Gil Vicente. Como los dos primeros no han sido mencionados por el señor de Schack, voy á hablar de ellos con algún mayor detenimiento. Lucas Fernández ha permanecido hasta tiempos muy recientes en un olvido inmerecido; ni el mismo Moratín le menciona una vez siquiera, aunque sólo sea su nombre; y el tan docto como perspicaz Gallardo es quien primero le ha restablecido en el honor que se le debe en su instructiva crítica de la obra de Böhl de Faber *Teatro Español* (crítica publicada en el cuarto cuaderno de su *Criticón*, pág. 25 sig.). Según sus investigaciones, Lucas Fernández era un contemporáneo y paisano de Encina; publicó en su ciudad natal, Salamanca, en 1514, un tomo de sus ensayos dramáticos, libro que ha llegado á ser muy raro y que describe con toda exactitud Gallardo. Lleva el título de: «*Farsas y Eglogas* al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino, nuevamente impresas» (lo cual supone una edición anterior). Al final dice: «Fué impresa la presente obra en Salamanca por el muy honrado varón Lorenzo de Lion Dedel, á diez días del mes de noviembre de 1514 años», en folio, con

(1) Debió de haber sido impresa también en Roma, en 1514, según Moratín. La Inquisición la prohibió en 1559, de donde resulta su gran rareza. El Sr. Salvá, según dice Schack, ha dado una descripción de su ejemplar en el «Catálogo razonado de su valiosisima biblioteca»; pero yo no he llegado á conocerlo.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

letra gótica y grabados en madera. Contiene seis farsas, tres profanas y tres religiosas, con los siguientes títulos: 1.ª, «*Comedia* hecha por L. F. en lenguaje y estilo pastoril, en la cual se introducen dos Pastores y dos Pastoras y un Viejo; los cuales son llamados Bras-Gil y Berenguella, y Miguel Turra y Olalla, y el Viejo es llamado Juan-Benito.» 2.ª, «*Farsa ó cuasi comedia*, fecha por L. F., en la cual se introducen tres personas: conviene á saber, una Doncella, y un Pastor y un Caballero, cuyos nombres ignoramos.» 3.ª, «*Farsa ó cuasi comedia*, fecha por L. F., en la cual se introducen cuatro personas: conviene á saber, dos Pastores (Prábos y Pascual) e un Soldado e una Pastora (Antonia).» 4.ª, «*Égloga ó farsa del Nacimiento de Jesu-Cristo*, fecha por L. F., en la cual se introducen tres Pastores y un Hermitaño, los cuales son llamados Bonifacio, Gil, Marcelo, y el Hermitaño, Macario.» 5.ª, «*Auto ó farsa del Nacimiento de N. S.*, hecha por L. F., en la cual se introducen cuatro Pastores, llamados Pascual, Lloreinte y Juan y Pedro-Picado.» 6.ª, «*Representacion de la Pasion de nuestro Redemptor J. C.*, compuesta por L. F., en la cual se introducen las personas siguientes: Sant Pedro, e Sant Dionisio, e Sant Mateo, e Jeremias, e las tres Marías.»

Se ve ya por sus títulos que estas farsas son de la misma especie que las églogas de Encina; no sólo las profanas, sino también las religiosas contienen escenas cómicas muy libres, dirigidas contra la falsa piedad y la santidad hipócrita, lo cual sirvió de ocasión para que la Inquisición las recogiera, originándose así su gran rareza (*a*). Gallardo publica tales escenas como muestras de estas farsas religiosas, que llevan ya aquí el nombre de *autos* en su sentido posterior, mientras que los de *farsa* y *representación* se usaban de un modo enteramente genérico para las piezas profanas y religiosas. De las profanas

(*a*) No es exacto que la Inquisición prohibiera en tiempo alguno las *Farsas* de Lucas Fernández, ni Gallardo lo dice de ellas, sino de otras análogas. (M. M. y P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ha publicado Gallardo la segunda farsa toda entera en un apéndice. Se introduce en ella una hermosa engañada que busca á su amado caballero y se lamenta del abandono en que la ha dejado; se encuentra con un pastor, que está también enamorado de ella y procura consolarla. Pero ella continúa lamentándose de su infortunio, estando presentado con viveza cómica el contraste entre las querellas de amor cortesanas y sentimentales de la señorita, y las proposiciones amorosas toscas y rústicas del pastor. Aparece por fin el suspirado caballero, con gran pesar del pastor, que quiere disputarle la bella, pero es vuelto á buen acuerdo por el caballero con argumentos contundentes, y al amonestar la hermosa á que desista de sus inútiles pretensiones se reconcilia con ambos, y mientras les sirve de guía canta dos *villancicos*, que tienen por asunto el poderío y la desgracia del amor. Esta acción sumamente sencilla está presentada no sin habilidad; el diálogo es característico y vivo, y los versos, en líneas cortas con pies quebrados, entremezclados de *coplas* artísticas, son fluidos y muestran dominio de la lengua y destreza en su manejo. (*a*)

Otro contemporaneo é imitador de Encina era Diego de San Pedro. Es cierto que Moratín menciona la égloga dramática que se halla en su *Cuestión de amor*, y que la ha impreso toda entera, pero como obra de un *anónimo*, sin que hayan rectificado este error ni él ni el editor más moderno de su obra (en la *Biblioteca de autores españoles*), lo cual es tanto más de admirar cuanto que en la Introducción al tercer tomo de la citada *Biblioteca*, se cita por su nombre á Diego de San Pedro como autor de la *Cuestión de amor*, de la *Cárcel de amor*, y de otras novelas amatorias (*b*). He hablado de él deta-

(*a*) Las *Farsas y Églogas* de Lúcas Fernández, han sido íntegramente publicadas en 1867 por D. Manuel Cañete. (M. M. y P.)

(*b*) No hay tal error, porque la *Cuestión de Amor* compuesta en Nápoles después de 1514, es obra anónima, y nada tiene que ver con Diego de San Pedro, aunque muchas veces se haya impreso juntamente con su *Cárcel de Amor*. (M. M. y P.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lladamente en otro lugar (en los *Jahrbücher der Literatur* de Viena, tomo 122, pág. 96 y sig.—V. también Ticknor, I, páginas 337-38) é indicado allí que la biblioteca de la corte imperial de Viena posee una edición de la *Cuestión de amor*, desconocida hasta hoy, hecha en Toledo en 1527, lo cual hace sospechar que debió de haber otra anterior, con lo cual se corrobora la opinión de Moratín de que esta obra fué compuesta hacia 1514. Moratín alaba la lengua, el estilo y la versificación de esta égloga dramática; pero en frescura y viveza de exposición queda muy por debajo de las de Encina y Lucas Fernández, cayendo por completo en el tono sentimental y rebuscado de la poesía artística cortesana de aquel tiempo. Se acerca muchísimo á las ya mencionadas *Coplas de Fileno y Zasubardo*, de Encina, estando, lo mismo que éstas, en *versos de arte mayor*.

Antes de pasar al tercer imitador inmediato de Encina, al portugués Gil Vicente, tengo que mencionar, siguiendo el orden de Schack (1), la celebrada novela dramática la *Celestina*, pero sólo mencionarla, pues he dado mi opinión acerca de ella en el ensayo que le dediqué, y en que hablé de ella circunstanciadamente. El señor de Schack está en un todo conforme con la opinión que allí expuse (como se ve en sus *Apéndices* al tomo III) de que esta obra procede de un solo autor, Fernando de Rojas. El «padre del drama portugués», Gil Vicente, debe hallar cabida en la historia del español, no sólo porque se puede demostrar con testimonios externos é internos la influencia de Encina sobre él, sino también porque escribió gran parte de sus composiciones dramáticas en castellano, y, como lo hace muy verosímil el señor de Schack, pudieron haberse representado también en España, y por lo menos fueron conocidas y ejercieron gran influjo en ésta. Tengo que contentarme

(1) Schack sigue de ordinario el método cronológico. Pragmáticamente me parece que la *Celestina* debería ponerse inmediatamente antes de Lope de Rueda, pues abrió el camino á la dirección de que pasó éste como jefe.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

con indicar nada más aquí el lugar que concierne á Gil Vicente y su escuela entre los portugueses en la historia del drama español, puesto que he publicado un artículo extenso acerca de Gil Vicente en la *Enciclopedia general* de Ersch-Gruber, y también el señor de Schack ha mencionado estas relaciones de los portugueses.

Los poetas nombrados hasta aquí hicieron dar al drama español los primeros pasos para que se formara artísticamente, sin darse clara cuenta de ello. Pero ahora se nos presentan esfuerzos hechos adrede y con conciencia y un carácter determinadamente expresado en sus dos direcciones capitales por Torres Naharro y Lope de Rueda, con los cuales suele comenzarse de ordinario la historia del drama español propiamente artístico.

Torres Naharro era un contemporáneo de Encina y pudo muy bien haber conocido á éste personalmente, puesto que ambos vivieron á un tiempo mismo en Roma (Torres Naharro hizo representar allí por primera vez sus piezas hacia 1517, y Encina publicó también allí su *Tribajía* en 1521). Su *Diálogo del Nacimiento* es también una conversación entre pastores y peregrinos, casi sin acción propiamente dicha, completamente al modo de las representaciones pastoriles de Encina; y sus comedias *La Soldatesca*, *La Tinelaria* y *La Jacinta*, son cuadros de costumbres tomados de la vida real, en escenas tan sueltas y colocadas unas tras de otra tan caprichosamente que apenas se elevan sobre las piezas semejantes de Gil Vicente. Del mismo modo, su *Trofea* es una comedia en un todo semejante á las *tragicomedias* del último; pero en sus demás composiciones, *La Serafina*, *La Himenea*, *La Aquilana* (1) y *La Calamita*, dió ya el drama español un enorme paso hacia adelante. Entre estos y los de sus contemporáneos parece mediar medio siglo,

(1) No deja de tener interés para el lector alemán la observación de que en estas antiguas composiciones dramáticas españolas se halla el modelo de nuestra comedia *Der Puls* (El Pulso).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pues vemos impresos en aquellos todos los fundamentos de la *Comedia* posterior, del tiempo del florecimiento de la escena española, sobre todo del *género novelesco*. Por ellas puede pasar Naharro como el protagonista de aquella dirección, que podría llamarse la *idealizante* por oposición á la realista, en que era el fin capital una rica invención exornada con todas las flores de la fantasía, con todos los encantos de la poesía. El señor de Schack caracteriza las propiedades de estas piezas y la relación que guardan con la posterior escena española, tan notablemente, que voy á insertar ese pasaje.

«Si intentamos ahora echar una ojeada á las comedias examinadas, y distinguir con claridad su carácter é índole, á fin »de conocer la forma que va adoptando el drama nacional es»pañol, convendremos en que la intriga es el móvil principal »del interés dramático, y que los caracteres sólo contribuyen »al desarrollo de ella. Observamos también decidida predilec»ción por la pintura de ciertas situaciones, y la ausencia de »todo fin moral directo; que lo cómico alterna con lo patético, »las más veces como parodia del segundo, y revestidos ambos »de las formas métricas más bellas; que la lírica se muestra de »continuo fuerte y poderosa; y por último, que en sus planes, »según se deduce de la afición que muestra Torres Naharro, se »vislumbran ya los rasgos capitales de aquellos argumentos »que se repiten luego con tanta frecuencia en la escena espa»ñola, á saber: las aventuras amorosas de sus fogosos galanes, »las heroínas apasionadas y astutas y sus padres y hermanos, »llenos de orgullo, siempre dispuestos á sacar su puñal para la»var en sangre su deshonra, y fáciles, sin embargo, de aplacar.»

Las observaciones teóricas que preceden á sus piezas, de tan alto interés para la historia del drama español, prueban que Naharro procuraba, con más conciencia que sus contemporáneos, cultivar el arte dramático. Así es que determina en aquellas la diferencia entre tragedia y comedia y define muy bien la esencia de la *comedia* española que se le aparece no

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

como «otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y final»mente elegres acontecimientos por personas disputado». Diferencia, además, dos géneros de comedias: las *comedias á noticia,* ó sea las que tratan de acontecimientos que sucedieron efectivamente, y las *comedias á fantasía,* cuya acción es puramente ficticia. Muestra, entre otras cosas, la necesidad de la división en cinco actos, «aunque en vez de esta palabra usa de la »de *jornadas,* porque más le parecen descansaderos que otra »cosa», en que se observa el origen y razón (1) de este nombre, que se mantuvo generalmente mientras florecía el drama español. Hay que mencionar todavía otra particularidad de las piezas de Naharro, puesto que en adelante ha de servir de medida para otras. Hace preceder á cada comedia un *introito* y un *argumento*. El primero no tiene relación alguna con la pieza que le sigue; aparece en él un bufón rústico que ruega al auditorio que asista atento á la representación, y al mismo tiempo refiere algún pasillo gracioso. El *argumento* hace una breve reseña de la acción que ha de representarse. De estos dos prólogos se formó en la escena española más tarde la *loa*. De todo lo cual resulta patente cuán considerable influencia hubieron de tener las obras de Naharro sobre el desarrollo del drama español, aun cuando hubieran aparecido por primera vez en Italia (2) y se representaran allí antes que en la patria, y á

---

(1) El origen propiamente remoto de esta denominación, es cosa sabida que hay que buscarlo en los juegos escénicos eclesiásticos de la Edad Media, cuya representación duraba en efecto muchos días, y que eran por lo mismo divididos en *journées* (jornadas), de donde ha tomado Naharro el nombre, aun cuando le haya dado otro sentido y aplicación, haciéndole invención suya.

(2) Las obras de Naharro se publicaron por primera vez en Nápoles en 1517, bajo el modesto título de *Propaladia*. Moratín pretende haber poseído una edición aun más antigua, impresa en Roma en el mismo año. Gallardo (n. s. pág. 37) pone en duda la verdad de ese aserto, diciendo que «el hecho de la verdad es que no hay tal impresión de Roma, ni aun

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pesar de que estuvo prohibida por la Inquisición su reimpresión en España durante algún tiempo (de 1545 á 1573) (1). Prueban esta influencia diferentes *comedias* que se nos presentan como imitaciones de las de Naharro, tanto por el asunto como por la forma, y que aparecieron entre 1520 y 1540. Se atestigua también esta influencia por el hecho de haber permitido la Inquisición su reimpresión en 1573, si bien con algunas mutilaciones.

El señor de Schack dice con razón que:

«Poco después tomó posesión del teatro español una especie de drama, que, por su forma y por otros puntos esenciales, se asemejaba mucho á las de Torres Naharro; y no obsta á nuestro aserto que fuesen más perfectas y completas que las de éste, porque otra cosa sería hacer caso omiso de sus condiciones esenciales, y negar la influencia que ejercieron las obras nuevamente publicadas del antiguo poeta, ya casi olvidado, en la reforma del teatro á fines del siglo.»

Esta prohibición de la Inquisición, (*a*) á causa de la cual cayeron en olvido durante algún tiempo en España las obras de Naharro, habiéndose confundido, por lo mismo, el tiempo de su nacimiento con el de su reimpresión permitida, puede muy bien haber sido la causa de que á fines del siglo XVI se diera á Lope de Rueda el nombre honroso de «padre del teatro español», título que con todo derecho corresponde á Naharro.

El señor de Schack, antes de pasar á tratar de éste, da algunas noticias acerca del arte teatral y de lo demás de la literatura dramática de la primera mitad del siglo XVI.

---

pudo haberla en rigor crítico.» V. Tichnor, II, págs. 606;—y *Serapeum*, 1854, núm. 1, pág. 8-12. Además de todo esto hay algunos romances de Naharro en el *Cancionero de romances*.

(1) Véase mi reseña crítica de la *Biblioteca de autores españoles* en los *Jahrbücher der Literatur* de Viena, tomo 122, pág. 100, nota 1.ª

(*a*) Sobre la importancia excesiva que se ha dado á este hecho casi insignificante, deben leerse las juiciosas observaciones del Sr. Cañete en su prólogo á las *Farsas* de Lúcas Fernández. (M. M. P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Nos muestra con testimonios que si bien el arte teatral en su conjunto estaba todavía entonces en su infancia, existían ya tropas de cómicos de la legua y hasta locales destinados á la representación de piezas teatrales, como en Valencia desde 1526, en que se nos muestra el fenómeno privativo del arte escénico español de que un hospital sacara parte de sus rentas del alquiler de un local para teatro. En especial se representaban los *autos* en las procesiones y en las iglesias, con gran aparato escénico y una especie de lujo. Schack dice á este propósito:

«Basta echar una ojeada rápida sobre los espectáculos dra»máticos de este período, para advertir desde luego la multi»tud de nombres especiales que los distinguen. Los títulos de »*comedia*, *tragedia*, *tragicomedia*, *égloga*, *coloquio*, *diálogo*, *re»presentación*, *arte* y *farsa*, aluden, sin duda, á otros tantos »géneros diversos. Parece, sin embargo, que estos nombres »tenían mucho de arbitrarios, ó por lo menos no es fácil de »encontrar un documento cualquiera que pudiera explicarnos »su significación y diferencias con toda claridad. Sólo la pala»bra *auto* (aplicable en un principio á toda acción) se aplicó »principalmente á las representaciones religiosas.»

Estos *autos* religiosos siguieron siendo elemento capital de la literatura dramática, aun en aquel tiempo. El señor de Schack sospechaba con razón que las piezas de ese género conocidas por él y sus predecesores no formaban más que una parte muy pequeña de las que existieron. Desde entonces ha adquirido la Biblioteca Nacional de Madrid un manuscrito del siglo XVI, precioso en extremo para la historia del drama español, que contiene 95 piezas de esa clase, compuestas antes del tiempo de Lope de Vega. El docto jefe de esa biblioteca, D. Eugenio de Tapia, ha publicado en el «Museo literario» de 1844 el índice de esas piezas, y como muestra dos de ellas por entero, una en prosa y la otra en verso (1). Por desgracia,

(1) Este indice ha vuelto á ser impreso en los apéndices á la nueva

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

faltan las primeras hojas de este manuscrito (antes en posesión de D. Antonio Pórcel); así es que no se sabe ni en qué tiempo se preparó esta colección ni sus fuentes ni los nombres de los autores, pues tan sólo en una pieza, *Auto de Caín y Abel*, se cita como tal al Maestro Ferruz. La mayor parte de estas composiciones se intitulaban *auto*, muchas se llaman *farsa sacramental ó farsa de sacramento* (1), dos *coloquio* («Coloquio de Fenisa á lo divino en loor de nuestra Señora» y «Coloquio de Fideipsa»), y una se llama «entremés de las esteras» (2) que según parece, es la única entre las piezas aquí citadas que no estuviera hecho *á lo divino*. Todas las restantes tenían asuntos ó tendencias religiosas, los *autos* de las Sagradas Escrituras, mientras que las *farsas* son en su mayor parte alegorías con tendencia religiosa.

Va añadida siempre al título la indicación de los personajes ó figuras, y las dos piezas publicadas completas van precedidas de un *argumento*. Así, el «Auto de los desposorios de Moisen». Figuras: Moisen, un bobo, dos villanos, uno viejo y otro mozo; Séfora, Getrona, Getron su padre». Está en prosa,

---

edición de los «Orígenes» de Moratín en la *Biblioteca de autores españoles*, II, 181 hasta 183. Una descripción del manuscrito y extractos, siguiendo á Tapia, se hallan también en el *Manual de Literatura* de Gil de Zárate, edición de 1853, parte II, págs. 212-217.

(1) Una «Farsa del triunfo del sacramento». Como se ve aquí, *farça* se toma todavía en su primitivo sentido, de *farcita*, esto es, embutido en texto eclesiástico, usado sobre todo en lenguaje vulgar; y tan sólo porque estos embutidos tenían en su mayor parte contenido cómico para regocijar al pueblo, se aplicó en adelante ese nombre á las piezas cómicas ó bufas.

(2) Que esta pieza pertenece á los *entremeses* en la significación que más tarde tomó en general esta palabra, es cosa que resulta probable de las *figuras* ó personas, pues se introducen en él «Melchora, Antona, un bobo, un lacayo, un bachiller, el amo de las mozas.» Tendríamos, pues, aquí el más antiguo documento del uso de *entremés* en este sentido.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

aunque el *Argumento* en verso, del cual voy á insertar la primera y la última estrofa:

Aquí os traeré á la memoria,
si acaso atención se tien
para que se entienda bien,
una divinal historia
del gran profeta Moisén.
. . . .
Esta representación
será la que aquí harán;
pues para ello, prestarán
la sosegada atención,
y las faltas suplirán.

El otro *auto*, compuesto todo él en verso, tiene los siguientes título y personajes: «Auto de la residencia del hombre. Figuras: La justicia, la misericordia, la conciencia, el Angel de la Guarda, el hombre, Lucifer, el mundo y la carne.» Para dar idea de su contenido, voy á poner aquí el *argumento* entero:

Generosa compañía,
cristiana y devota gente,
á quien honra y vida aumente
con quietud, paz y alegría
nuestro Dios omnipotente:
Aquí os traemos un dechado
de muy hermosa pintura,
á donde el autor procura
mostrar al vivo pintado,
el bien á toda criatura.
El cual es, que al hombre humano
sale á acusar su conciencia
en la muy real audiencia
de nuestro Dios soberano,
do se da justa sentencia.
Y el mísero pecador,
como ve que el bien se tarda,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mientras la sentencia aguarda
nombra por procurador
á su ángel de la guarda.
Sólo os piden atención,
muy generosos señores,
autor y recitadores;
con el benigno perdón
si hobiere faltas y errores.

Lucifer, el mundo y la carne entran como testigos y sostienen ante el tribunal de Dios su registro de los pecados de los hombres. El ángel de la guarda amonesta á éstos á que busquen su única salvación en la confesión y la penitencia por sus culpas, á lo cual el hombre pregunta:

Y dígame hora, señor:
si yo agora me confieso
con contrición y dolor,
¿se deshará ese proceso
de mi culpa y de mi error?
ANGEL:
No sólo se deshará,
pero dél no habrá memoria,
y tu conciencia estará
gozosa por la victoria,
que por tí conseguirá.
HOMBRE:
¡Y qué! ¿aquestos no ternán
más prohidia contra mí,
ni más me perseguirán?
ANGEL:
Antes de envidia de tí,
con gran vergüenza se irán.

Después que el hombre ha hecho confesión de sus culpas con remordimiento por ellas y se ha vuelto hacia él la misericordia, le concede gracia la justicia. La pieza toda está compuesta en quintillas. Por sencilla que sea la acción en éste y los restantes *autos* de esta colección, tienen todavía los rasgos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

característicos fundamentales de aquellas admirables composiciones que alcanzaron su punto más alto en las de Calderón; también aquí aparecen los misterios de la fe y los símbolos del dogma en el traje muy transparente, pero á menudo rebuscado con sobrada ingeniosidad, de la alegoría, y la prosopopeya llega hasta los conceptos abstractos, como vr. g. el de la conciencia, etc. (1) También se halla en la mayoría de estas piezas la unión de lo serio y lo sagrado con lo cómico y lo burlesco, pues entre sus *figuras* ó personajes rara vez falta el *bobo*, modelo del *gracioso* de tiempos posteriores. Tan sólo en una de estas composiciones hay una fecha, á saber, el permiso para que se represente, dado en Madrid á 28 de Marzo de 1568. Otras dos indican el tiempo de su composición, por citar entre sus figuras un luterano. Son tan notables, que pueden ponerse aquí: «Farsa del sacramento, llamado de los lenguajes. Figuras: El amor divino, un villano, un vizcaino, un portugués, un luterano, un francés, la justicia, la misericordia.»—«Farsa sacramental de la moneda. Figuras: Cristo, Baptismo, Sacerdocio, el concilio, la Iglesia, la ley vieja, la justicia, un luterano.»

Se ve, por estas muestras dadas por Tapia, que estas composiciones se distinguen por la facilidad y viveza del diálogo, un tono cómico, á menudo tosco, y mayor destreza en el manejo de la lengua y la versificación. Sería una verdadera adquisición para la historia del drama español el que se publica-

---

(1) Como ejemplo de estas personificaciones, así como de la abigarrada mescolanza de lo religioso y lo profano y hasta de lo cristiano y lo pagano pueden servir los siguientes sobrescritos de indicaciones de personajes: «Auto de los triunfos de Petrarca á lo divino. *Figuras:* La razón, la sensualidad, el amor, David, Adán, Sansón, Salomón, la castidad, cuatro doncellas, la muerte, Abraham, Absalón, Alejandre, Hércules, la fama evangélica, los cuatro evangelistas, el tiempo, los cuatro tiempos del año, Cristo, dos ángeles.» «Farsa sacramental de las bodas de España. *Figuras:* Europa, España, Tiempo, Guerra, Ignorancia, Hambre, Tristeza, Amor divino, la Fé.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ra por completo ese manuscristo, empresa que debe esperarse de la ya citada «Biblioteca de autores españoles.» Ya tan sólo por las noticias y extractos que ha dado á conocer Tapia, se documentan muchos hechos que el señor de Schack, por falta de material, no pudo hacer más que conjeturarlos con su acostumbrada perspicacia. «No se nos ha conservado ni un sólo »drama religioso de todo el tiempo que va desde 1561 hasta el »último decenio del siglo, ni una noticia de donde se pueda sa»car la constitución de los perdidos.» He aquí que ahora, por este fundo, hemos pasado de una total pobreza á una riqueza relativa, pudiendo ya, apoyados en la fecha de la representación de la precitada pieza (1568), afirmar con seguridad que persistía la representación de los *autos* todavía en la segunda mitad del siglo XVI. De la constitución de las piezas aquí indicadas, podemos decir que debían de ser representadas «fuera de la Casa de Dios»; que en las *farsas sacramentales* se halla ya desenvuelta la forma alegórica especial *auto sacramental*; y que las composiciones llamadas aquí *autos*, y que tratan en su mayor parte de biografías de los héroes del Antiguo y Nuevo Testamento, de Santos, etc., deben considerarse en realidad como precursoras de las que más tarde se llamaron *comedias divinas*. Disipada así «la niebla que cubría sobre este »punto el desarrollo del drama español», resulta, no ya «con »probabilidad», sino con seguridad, «que los antiguos dramas »religiosos en España, lo mismo que en Francia é Inglaterra, se »desmembraron en dos masas capitales: representaciones históricas de historia santa (misterios ó milagros), y piezas alegórico-morales (moralidades). De las primeras salieron las *co»medias divinas* más tarde, de las últimas los *autos* (en el »significado que ha tomado casi exclusivamente esa palabra »después) (1).»

(1) Desde que se escribió esto, se ha hallado material mucho más rico, no sólo para la historia del más temprano desarrollo de los *autos sacramentales*, sino para la historia del período del desenvolvimiento del drama es-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Para seguir la conexión de lo que iba tratando, me he adelantado aquí algo, y vuelvo con el autor á la primera mitad del siglo XVI. Las piezas profanas que aparecieron en este período, antes de Lope de Rueda, son en parte desgraciadas imitaciones de la *Celestina*, que no estaban destinadas á ser representadas, y que pertenecen más bien al dominio de la novela; en parte imitaciones y traducciones de obras dramáticas de la antigüedad clásica, provocadas por la dirección humanística, entonces predominante, de las cuales muy pocas llegaron á representarse, y cuyo influjo permaneció meramente literario, como los trabajos de Boscán, Villalobos, Pérez de Oliva y otros (1); en parte, finalmente, composiciones—y éstas son las más numerosas—que seguían á aquellas de Gil Vicente y Torres Naharro, que fueron los que abrieron el camino. Las últimas, á juzgar por los monumentos que han llegado hasta nosotros, quedan muy por debajo de sus modelos, pudiendo ser entre ellas, á pesar de su rudeza de acción, la *Farsa de la*

---

pañol en general (antes de Lope de Vega). Así, yo he dado á conocer la colección de Munich de farsas de la primera mitad del siglo XVI, en «Una representación escénica española de la Danza de la muerte, para el Corpus» (Viena 1852-8, traducido al español por D. Julián Sanz del Río é impreso en la «Colección de documentos», tomo XXII, págs. 509-562). El mismo señor de Schack, en las notas, ha enriquecido considerablemente sus indicaciones y documentado sus anteriores conjeturas. Las «Cortes de la muerte», de Luis Hurtado de Toledo, han aparecido reimpresas en el tomo XXXV de la «Biblioteca de autores españoles» «(Romancero y Cancionero sagrados)». Véase también Ticknor, II, págs. 773-786 y 789-794—y Karl Hase *Das geistliche Schauspiel*, páginas. 146-193 *Das geistliche, Drama in Spanien.*

(1) El señor de Schack sospecha que pertenecen á esta dirección las tres tragedias que compuso hacia 1520 Díaz de Tanco, y que cita en su *Jardín del alma cristiana*, como trabajos de su juventud. Dice también allí, que además escribió tres *comedias*, tres *farsas* y 17 *autos*. (V. la nota á la pag. 341, t. I de Schack.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Costanza, de Castillejo, una de las piezas más notables (1). El señor de Schack juzga en conjunto las piezas de esta clase de aquel tiempo de la siguiente manera:

«Pobreza de invención, falta de plan verdaderamente dra- »mático, singular afición á la grosería y á los equívocos, y »ausencia total de poesía, son las cualidades características de »todos estos ensayos, no compensadas, sin duda, por algunas »excelencias, como el ingenio de sus autores, su fácil dicción »y buenos versos. Quizá no se encuentre en ellas una sola es- »cena que pueda compararse á las más malas de Gil Vicente »y Torres Naharro.»

La rudeza y desenfrenada licencia de estas piezas, fueron causa de que las Cortes de Valladolid de 1548 propusieran la prohibición de estas indecentes é inmorales bufonadas y de que hallemos en los índices de la Inquisición anotadas muchas piezas impresas antes de 1550, pero que desaparecieron á consecuencia de esta prohibición.

Esta prohibición que, como ya se ha dicho, alcanzó en 1545 con gran daño de la escena española, hasta á la *Propaladia* de Torres Naharro, la dirección humanística de los doctos y cultos, entonces dominante, la introducción del gusto italiano en la poesía artística española, la predilección del emperador Carlos V y de su corte, compuesta entonces en gran parte de extranjeros, por las fiestas guerreras y otras causas externas, produjeron como efecto el que desde 1520 el cultivo del drama nacional en España en vez de progresar retrocediera, y que hacia mediados del siglo llegara á tal punto de decadencia, que la comedia española sólo fué estimada por las clases bajas del pueblo y los poetas que respondían á este público.

En estas circunstancias, un hombre que sobresaliera algo

(1) Moratín ha publicado un extracto de ella, tomándolo del manuscrito que estaba en la Biblioteca del Escorial. ¡Desde entonces se ha extraviado el tal manuscrito!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sobre el vulgo de los demás y supiera volver á realzar el gusto popular, jamás ahogado del todo en España, había de meter ruido y podía muy bien haber sido considerado por sus contemporáneos como el verdadero fundador del drama nacional español, ya que Naharro habia caído en olvido entre ellos á consecuencia de la ya citada prohibición. Como tal padre del drama español pasó entonces y ha seguido pasando hasta tiempos muy recientes Lope de Rueda; como á tal le alabaron ya Cervantes, Antonio Pérez y Agustin de Rojas, y la muchedumbre de los que han escrito después de ellos ha empezado con él la historia de la escena española.

Lope de Rueda (1544-65), primero *batihoja* en Sevilla y después director y *autor* de una compañía de cómicos ambulantes, era por su posición y educación un hombre del pueblo, estaba en sus propios intereses el que ante todo procurara satisfacer el gusto del pueblo, y por lo mismo abrió un camino derecho, completamente nacional. Pero por lo mismo también se quedó en las más bajas regiones de la realidad común, de la vida de todos los días, y volvió al punto de vista de la fidelidad á lo natural, á la caricatura á lo sumo, punto de donde había salido el arte en su infancia, y sobre el cual se había alzado Naharro. Al paso que *éste* merece ser llamado «padre del drama español» en su dirección idealista, Lope de Rueda puede pretender tal nombre cuando se trate de la dirección realista del mismo. A esta excelencia de Lope de Rueda como poeta, contribuyó su destreza como actor. El señor de Schack dice:

«Los esfuerzos de Lope de Rueda para arreglar el arte de »la representación, según consta de todos los testimonios, fue»ron en efecto extraordinarios y nunca vistos en España, y »pueden ser considerados como el primer impulso que recibie»ron la mímica y el arte dramático para llegar á su perfección. »Muy de otra manera deben juzgarse las obras del poeta; pues »la crítica imparcial, si las aplaude al compararlas con las mez»quinas producciones de que hablamos últimamente, ha de es-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»timarlas muy inferiores en valor poético á las de Gil Vicente »y Torres Naharro, y no superiores á ellas por su arte y forma »dramática. Por este motivo es no poco extraña la posición de »Lope de Rueda; pues si es justo llamarle reformador del tea»tro español, teniendo en cuenta las causas que contribuyeron »á la decadencia del teatro en su tiempo, por otra parte es »preciso confesar que, si se le equipara á sus famosos predece»sores, está á larga distancia de ellos (1).»

---

(1) En los *Seiscientos Apotegmas y otras obras en verso,* de Juan Rufo (Toledo, 1596, 6) se halla en el folio 266 v.° un poema interesante para la historia del drama español, en que el autor elogia los progresos que había hecho el arte dramático en su tiempo (el del florecimiento de la escuela valenciana y de Lope de Rueda), volviendo su mirada al estado de pobreza en que se hallaba en tiempo de Lope de Rueda, del cual estaba bastante cerca. El poema lleva por título: *Alabanças de la Comedia é introdúzese hablando un representante.»* Como este poema parece haber caído en olvido (por lo menos no lo he hallado citado en ninguna de las obras modernas), voy á insertar aquí el pasaje referente á Lope de Rueda (folio 269 vuelto):

¿Quién vió, *apenas ha treinta años,*
de las farsas la pobreza,
de su estilo la rudeza,
y sus más que humildes paños?
Quien vió que *Lope de Rueda*
inimitable varón,
nunca salió de un mesón,
ni alcançó á vestir de seda.
Seis pellicos, y cayados,
dos flautas y un tamborino,
tres vestidos de camino,
con sus fieltros gironados.
Una ó dos comedias solas,
como camisas de pobre,
la entrada á tarja de cobre,
y el teatro casi á solas.
Porque era un patio cruel,
fragua ardiente en el estío,
de invierno un elado río,
que aun agora tiemblan dél.
Y porque estava aun dudoso,
si un oyente siendo ilustre,
y de razonable lustre,
incurría en licencioso.
Mas ya que de Febo el coro
aquí su concento mueve,
y en este Parnaso llueve
el nectar de su tesoro, etc....

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Las obras de Lope que han llegado hasta nosotros se dividen en tres clases; *coloquios pastoriles*, en que no va mucho más allá que Encina y en que sólo muestra más habilidad y humor en las partes de lo cómico más bajo; *pasos*, esto es, escenas de la realidad de la vida común en la lengua de la vida ordinaria, composiciones que son su mérito capital por moverse en ellas en la esfera de su talento, en que le bastaban sus dotes de fina observación, su humor jocoso y su frescura é ingenuidad toscas; y, finalmente, *comedias*, cuatro en número, todas las cuales tienen carácter novelesco y fueron escritas siguiendo á novelas italianas (*a*) (1), de donde se deduce que Lope conoció las comedias de Naharro, así como en el modo de tratar las suyas y en el lenguaje no puede menos que reconocerse que tomó como modelo á la *Celestina*. En las comedias de Lope lo que falta precisamente es facultad inventiva y penetración poética del asunto. También en éstas forman las partes más afortunadas las escenas de un cómico bajo, que están tan poco conexionadas con la acción capital, como que le fueron añadidas de un modo arbitrario, y propiamente deben considerarse como *pasos* independientes de ella, Por estos *pasos* es por lo que sobre todo tiene Lope fijado su lugar en la historia del drama español; por estos cuadros de géneros tan fieles á lo natural, que servían como piezas intermedias, puede pasar como el fundador de los *entremeses*, que sólo en el nombre se dife-

---

(*a*) Más recientes investigaciones prueban que Lope de Rueda no se inspiró solamente sino también en comedias italianas que arregló libremente. Así la *de los Engaños* es imitación directa de la *Commedia degli inganni*, de Secchi. (M. M. y P.)

(1) Así, v. gr., la *Comedia de los engaños* y la *Medora* de Lope de Rueda, tienen por base la misma novela de Bandello que tan magistralmente trató Shakespeare en su *Duodécima noche* (*Twefth night*), y su *Comedia Eufemia* tiene de común con la *Cymbeline,* de Shakespeare, la fuente que está en el *Decamerón*, de Boccaccio, II, 9. El amigo y editor de Lope, Timoneda, volvió á tratar estos asuntos como novelas en sus *Patrañas* (V. los *Jahrbücher der Literatur*, de Viena, tomo 122, páginas 116 y 117.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rencian de los *pasos;* por ellos puede pasar como el prohombre del drama español en aquella dirección que, saliendo de la imitación de lo cómico, en lo real se elevó hasta el contraste paródico con lo ideal. Ciertas figuras, como la del viejo gruñón, la negra bonachona y parlanchina, la gitana astuta y el bobo ó simple, introdujo en la comedia como papeles que, si no alcanzaron la estabilidad de las máscaras italianas, por lo menos dejaron ramificaciones en el drama español posterior. Dada esta base realista y esta tendencia de las piezas de Lope, es natural que escogiera una forma que correspondiera á ellas, á saber: la prosa de la vida ordinaria que él, apartándose de todos sus predecesores, empleó hasta en sus comedias. Pero precisamente aquí mostró de nuevo sus fuerzas, pues su prosa está manejada con tal maestría, tal fluidez y elegancia, que sobrepujó hasta á la *Celestina*, que probablemente era también en este respecto su modelo (1).

La influencia de Lope quedó, por lo tanto, limitada á la parte técnica é improvisatoria de la escena, mientras que el cultivo literario de ella no podía ser fomentado esencialmente por él. Schack expresa muy bien esta relación que guarda Lope con sus contemporáneos y sucesores, diciendo:

«Fácilmente se comprende, recordando la aprobación y »aplauso que merecieron las composiciones de Lope de Rueda, »que no faltarían imitadores numerosos de su manera y estilo, »si bien se conservan escasos monumentos literarios que lo »atestigüen. Unicamente podemos mencionar algunos pasos de »autores anónimos. Lo que resta de los dramáticos de esta »época, aunque en parte revele trazas de las imitaciones que

(1) Dice de ella Gallardo, maestro también de prosa española (u. s. página 40): «Todas estas composiciones de Rueda están en prosa; pero prosa »corriente, fácil y sabrosísima, sazonada con el sainete y picante especería de frases, adagios y modismos castizos castellanos, que hacían tan »rico el lenguaje de aquel tiempo dichoso, cuanto es pobre y deslavado el »de estos infelices tiempos nuestros.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»se hicieron de aquéllas, no dejan también de distinguirse por »ciertas cualidades características.»

Así se nos presenta Alonso de la Vega (muerto antes de 1566), *autor* como Lope de Rueda, esto es, un director de escena que componía las piezas mismas que representaba; — en las tres comedias que tenemos de él, en parte como imitador de la manera de Lope, tratando en una de ellas, *La Tolomea,* el mismo asunto que Lope había tratado con mejor suerte en sus comedias *De los engaños* y *Medora.*

Tanto aquí como en sus otras dos piezas predomina más la dirección idealista, aunque en una forma toscamente fantástica, y *La duquesa de la Rosa*, su mejor composición dramática, que tiene por asunto una leyenda cantada también en los romances españoles *(De la duquesa de Lorreina* y *De la emperatriz de Alemania)*, (1) es, como lo ha hecho notar el señor de Schack, «un argumento que, comprendiendo también su ex»traño desenlace, es de la misma especie que muchas come»dias posteriores de la época de Lope de Vega, y hasta se po»dría pensar, al leerla, que es una de ellas, si no se opusiera á »esta ilusión la prosa en que está escrita, circunstancia que in»dica á las claras su mayor antigüedad.» En este respecto se muestra de nuevo la influencia de Lope de Rueda, cuyas comedias en lo restante ceden el puesto á estas de Alonso de la Vega.

Así volvieron entonces á la forma versificada del drama muchos poetas, como Juan de Rodrigo Alonso (en la *Comedia de la Santa Susana*, 1551); Francisco de Avendaño (1553), que se jactaba de haber sido el primero que introdujo la división en tres *jornadas*, gloria que podrían disputarle Virués, rey de Artieda, y Cervantes (2), y Luis de Miranda (1554), cuya *Co-*

(1) Timoneda, que publicó también las piezas de Alonso de la Vega, ha refundido ésta en una novela en sus *Patrañas.*

(2) Tomándolo cronológicamente, corresponde la gloria de esta invención á Avendaño, cuya pieza fué compuesta unos treinta años antes de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

media pródiga, que trata con fortuna la historia del hijo pródigo, arreglada al país y al tiempo en que escribía, está escrita en redondillas muy fluídas.

El ya muchas veces citado Juan de Timoneda, amigo y editor de Lope de Rueda, que se ensayó en todos los géneros poéticos posibles, aunque en todos ellos no ocupa más lugar que el de un imitador de segunda fila, en sus *pasos* tan sólo se atuvo estrictamente á la manera de Lope de Rueda; pero en sus *comedias* imitó en parte las de Torres Naharro, y en parte usó de los extranjeros, como Ariosto y Plauto. Ya he hecho notar arriba hasta qué punto le corresponde el haber introducido el nombre de *entremés* para designar el género de las composiciones intermedias, denominación que hoy se usa en general. Del mismo modo he hablado ya al principio de este período de la representación de los *autos* religiosos, que continuó en este período, para lo que toma aquí ocasión Schack del *Auto de la oveja perdida*, de Timoneda. Paso al desarrollo ulterior del drama profano bajo los inmediatos sucesores de Lope de Rueda.

De las noticias esparcidas y contradictorias que se tienen de este tiempo (1), es la más notable y menos atendida la de una escuela poética que nació entonces en Sevilla. En esta ciudad, patria de Lope de Rueda, que estaba entonces en su

---

que aparecieran los poetas renombrados; pero su innovación parece que no halló cabida alguna entonces, y que sólo llegó á ser generalmente empleada por los renovadores posteriores, que, como sucede con la mayor parte de las invenciones, se llevaron la gloria de ella.

(1) Al catálogo de Moratín de las piezas de este período ha añadido Colón y Colón (núm. 5) los siguientes títulos: Anónimo: *Las tres comedias de Trinusia, Bapnusia y la Santa* (Venecia, 1550); Pedro Alvarez de Ayllón: *Perseo y Tibalda,* concluída y publicada por Luis Hurtado de Toledo (Toledo, 1552); Juan Rodríguez: *Florinea* (Medina del Campo, 1554); Alonso de Villegas: *Selvagia* (Toledo, 1554); Andrés de Rojas Alarcón: *Comedia de la hechicera* (Madrid, 1581, compuesta hacia 1560); anónimo: *La comedia de Sergio* (Venecia, 1562).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mayor florecimiento y era singularmente favorable para el desenvolvimiento del drama, habíase formado un partido de poetas eruditos opuestos á la dirección popular del mismo, y que hacían su misión capital la de imitar el drama de la antigüedad clásica. El más famoso de estos poetas sevillanos es Juan de Malara, que ya en 1548 hizo que representaran los estudiantes de Salamanca una comedia latina, *Locusta*; en 1561 se dió en un convento de Baena (1) una comedia, en verso, en elogio de la Señora de Consolación, que imitó del latín. Debió de haber escrito otras comedias (entre ellas se cita una con el título de *Los celosos)* y *mil tragedias*, esto es, muchas, escritas en el estilo de las de la antigüedad clásica. Parece, sin embargo, que ninguna de estas composiciones llegó á imprimirse, y esto sólo prueba ya cuán poco influjo alcanzaron sobre el desarrollo del drama español estos esfuerzos por renovar el estilo de la antigüedad clásica.

Otras noticias hablan del desarrollo del arte escénico en Toledo y de los *autores*, esto es, directores de compañías de cómicos, toledanos, directores que eran á la vez poetas, entre los cuales era el más celebrado Pedro Navarro, alabado muy en especial por Cervantes, y llamado por otros el «inventor del teatro español», esto es, de una mejor dirección de escena, sin que podamos indicar ni un monumento literario de las creaciones poéticas de éste ó de otro cualquiera de esos *autores*. Puédese conjeturar, á lo sumo, de las indicaciones dadas que las composiciones de estos *autores* estaban hechas á la manera de las de Lope de Rueda.

Una fuente más rica para lo que hace relación á la situacion, la vida y las diferentes clases de compañías de cómicos que había hacia fines del siglo XVI, tenemos en el conocido *Viaje entretenido*, del actor Agustín de Rojas Villandrando, obra compuesta en 1602 y modelo del *Roman comique*, de Sca-

(1) De Utrera dice bien la traducción española de la obra de Schack; v. I, 390.—*(N. del Tr.)*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rron. De ella da Schack un interesante extracto, imprimiendo completa, como apéndice á su obra, la *Loa de la comedia*, sacada del libro de Rojas, loa que contiene algunas, aunque muy vagas, noticias acerca de los poetas directores de escena.

Debo mencionar también las noticias que con exactitud y crítica ha recogido por primera vez el señor de Schack acerca del origen y establecimiento de los teatros estables, sobre todo en Madrid (desde 1565), y las noticias que nos da también acerca de los más celebrados *autores*, sobre cuyas obras, ya desaparecidas, expresa en general su opinión de esta manera:

«Estos actores fueron hasta el año 1579 los que se dedica»ron principalmente al cultivo de la literatura dramática. »Aunqne no hay datos bastantes para fijar la índole y carácter »de sus obras, puede afirmarse, sin embargo, que se acercaron »poco á poco á la forma dramática que predominó luego ex»clusivamente en el teatro español.»

Hacia 1577 volvieron á intentar dos humanistas españoles introducir la imitación de los antiguos modelos clásicos, si no en la escena, en la literatura. Simón Abril se limitó á traducciones, que más pertenecen al dominio de la historia de la filología que á la del drama, y que no tuvieron influencia sobre éste. Son más significativas en este último respecto las dos tragedias *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, que publicó el docto dominico Jerónimo Bermúdez, bajo el nombre de Antonio de Silva, y que tienen por objeto la muerte de Inés de Castro («Nise» anagrama de Inés), y la venganza de este crimen en sus asesinos. En ésta, por lo menos, el asunto es patriótico y hay pasajes líricos que muestran talento poético. Lo que parece no haber tenido Bermúdez es aptitud considerable para poeta dramático, pues lo que es dramáticamente eficaz en la primera tragedia hay que ponerlo á la cuenta de su modelo Ferreira, á quien siguió casi escena por escena, y más aún en el asunto. Por el contrario, la *Nise laureada* no tiene nada de dramático, y ha sido tratada con tan poco acierto por el poeta, que apenas puede creerse que haya sido representable

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

esa pieza. Si se añade á esto que usó en ella artificios métricos (como el del *verso suelto*, no sólo en los endecasílabos, sino también en metros cortos, estrofas, sáficas y además rimas encadenadas, ecos, etc.) y coros, es muy fácil de comprender que tampoco esta tentativa de introducir el estilo de la antigüedad obtuviera éxito.

Apareció en seguida un poeta de eminente capacidad y con sentimiento patriótico, que ayudó á preparar el triunfo del estilo nacional sobre el clásico, triunfo que, para hacerse decisivo, necesitaba de un genio como el de Lope de Vega. Juan de la Cueva, que es de quien vamos á hablar, publicó en 1588 la primera (y desgraciadamente única) de parte sus «Comedias», que fueron puestas en escena en su ciudad natal desde 1579 á 1581, y en seguida en todos los demás teatros de España. Cueva, lo mismo que Torres Naharro y Lope de Vega, entre los cuales puede ser considerado como eslabón intermediario, prefirió con plena conciencia el gusto nacional, el *uso nuevo* al *uso antiguo*, ó sea á la imitación de la antigüedad clásica, procurando justificar hasta teóricamente su elección. Pues en su *Ejemplar poético*, poema didáctico publicado en 1606, expresó sus ideas respecto al arte, mostrando en él que conocía las reglas del drama clásico y sabía apreciar sus prerrogativas, pero que su imitación en la escena patria la tenía por inadecuada, puesto que habían cambiado costumbres y gustos. El drama español no había hecho sino ganar por su libre desarrollo, y conservaba ventajas peculiares y propias, que, dijeran lo que dijeren los partidarios del arte clásico, él no temía comparar con las del otro. Después de haber concedido cuanto se refería á la alabanza del drama antiguo, le pone en parangón con el patrio en los siguientes notables versos:

> Mas la invención, la gracia y traza es propia
> de la ingeniosa fábula de España,
> no, cual dicen sus émulos, impropia.
> Escenas y actos suple la maraña
> tan intrincada, y la soltura de ella,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

inimitable de ninguna extraña,
es la más abundante y la más bella
en facetos enredos, y en jocosas
burlas, que darle igual es ofendella.
En sucesos de historia son famosas;
en monásticas vidas excelentes,
en afectos de amor maravillosas;
finalmente, los sabios y prudentes
dan á nuestras comedias la excelencia
en artificio y pasos diferentes.

En otro pasaje defiende en particular las novedades que introdujo él en la comedia española, y que se le reprocharon. Traspasando los límites de la comedia había llevado á escena reyes y dioses, y junto á ellos personajes de tosco sayo; había suprimido de los cinco actos uno, y reducido los que quedaban á *jornadas*. En realidad, se le puede llamar el introductor del drama histórico en la escena española, y también le es propia la division en *cuatro* jornadas. Fuera de esto, le corresponde el mérito de haber sido el primero en emplear en las composiciones teatrales aquella estructura métrica que después de él fué adoptada generalmente con pequeñas modificaciones. Usaba en sus piezas, bastante arbitrariamente por cierto, redondillas, octavas, tercetos, yambos libres, formas como las de las canciones italianas, quintillas y verso de romance, este último de preferencia en las partes narrativas y en aquellas piezas cuyo asunto estaba tomado de antiguos romances populares. Estas largas relaciones, expuestas en estilo de epopeya, y las explosiones del sentimiento en aires líricos, empleados por él á menudo, con daño de la expresión propiamente dramática, han quedado desde Cueva como peculiaridades características del drama español. Hay, además, en él—á pesar de que llama todavía tragedias á algunas de sus piezas—otra nota característica de la *comedia* española: la fusión de lo trágico y lo cómico, tan acabada ya, que no puede pensarse en establecer separación precisa entre ambos géneros, for-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mando todas sus piezas, como las de la comedia española en conjunto, *un solo* género, en que pueden establecerse subdivisiones á lo sumo por el predominio de los motivos trágicos ó cómicos ó por la catástrofe, pero no diferenciar comedia y tragedia, según nuestros conceptos de ellas. Finalmente, en su comedia *El príncipe tirano*, primera y segunda parte, dió Cueva el más antiguo ejemplo que tengamos en la literatura dramática española de la continuación de *una sola fábula* en varias comedias.

Las composiciones de Cueva muestran un decidido talento poético; son ricas en bellezas, escenas de efecto y exposiciones brillantes, sin que se deje de notar en ellas una considerable fuerza inventiva. Pero con todo esto, no supo economizar lo que al poeta dramático le es tan necesario como la fantasía: la inteligencia ordenadora y organizadora, falta demasiado á menudo en sus composiciones. A casi todas ellas se les puede reprochar más ó menos falta de unidad en la acción y ausencia de plan, así como el mayor arbitrio en las maneras de tratar los caracteres y el empleo de los motivos. A las que menos alcanza esta censura es á las piezas que hizo basadas en leyendas populares *(El cerco de Zamora; Bernardo del Carpio; Los siete infantes de Lara)*, porque en ellas se atuvo estrictamente á lo tradicional. Son á la vez notables, como las más antiguas de este género del drama español, tan cultivado después. Acerca de la relación que Cueva guarda en general con la escena española, dice el señor de Schack:

«Si se examinan las piezas de La Cueva, y se comparan con »las obras dramáticas posteriores, no se puede desconocer que »tanto sus faltas como sus bellezas aparecen después en éstas, «aunque algo modificadas... No es esto decir que, aun sin ha»ber existido Juan de La Cueva, no hubiese tomado el teatro »español la misma dirección (favorecido, sin duda, por el espí»ritu y por el gusto nacional), sino que nuestro poeta fué *el »primero que abrió esta senda*, no obstante su escasa cultura »y notables faltas.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Así es que Cueva, apenas considerado si no es que maltratado durante largo tiempo por los preceptistas de la escuela clásica, ha sido mejor estimado por los modernos críticos españoles, que le llaman «el precursor de Lope de Vega.» (1)

Es de suponer que siguieran á porfía el ejemplo que dió Cueva en la poesía dramática, otros poetas sevillanos de este tiempo; pero nos faltan acerca de esto noticias detalladas y monumentos de alguna consideración. Sin embargo, hacia este tiempo (1580) sobresalieron en la poesía dramática algunos poetas de Valencia, entre los cuales merecen especial mención dos sobre todo.

El primero de estos escritores llenos de talento, dignos también de alabanza por sus obras en otros géneros literarios, es Micer Rey de Artieda (nacido en 1549, muerto en 1613). Desgraciadamente sólo se conserva una de sus piezas: *Los amantes de Teruel*, historia amorosa que han tratado posteriormente otros dramáticos como Tirso de Molina, Montalván, Hartzenbusch. «Toda la estructura de esta pieza—dice Schack—descu»bre claramente la escuela de La Cueva, aunque haya en ella »más tendencia á la regularidad y una forma trágica más »pura.» En sus piezas posteriores, que sólo se conocen por el título, se atuvo más á la dirección clásica, lo cual es probablemente la causa de que cayeran en seguida en el olvido.

Hacia la misma época en que apareció el escritor citado, se publicaron también los trabajos de otro poeta valenciano, que se hizo célebre: Cristóbal de Virués (nacido, según Colón, hacia 1548, muerto en 1610). Se tienen de él cinco tragedias, que se publicaron del año 1548 al 1590: *La gran Semiramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infeliz Marcela*, *Elisa Dido*. En las primeras procuraba, como él mismo dice, unir

..... La mayor fineza
Del arte antiguo y del moderno uso.

(1) Véase V. gr. Gil y Zárate, n. s. pág. 224 sig.; Morón, n. s. VII, 44, sig.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

En la última emprendió la tarea de escribir una pieza ateniéndose por completo á las reglas clásicas. Las primeras piezas denotan una gran semejanza con las de Cueva, á las que se acuestan hasta en la forma por su estructura métrica. Las faltas que las composiciones de Virués tienen de común con las de Cueva, son en el primero menos producto de una fantasía desarreglada, que de una mal entendida imitación y un falso concepto de la esencia de la tragedia. Pues para llevar á la práctica la unión de «la mayor fineza del arte antiguo y del moderno uso», escogió por modelo por una parte las tragedias de Séneca, que no son más que caricaturas del estilo antiguo, y por otra parte se abandonó á la tendencia nativa, á intrigas y aventuras embrolladas, al tradicional gusto de parodiar lo trágico con lo burlesco, y al efectismo teatral.

«Esta mescolanza—juzga Schack, aunque con severidad, »con justicia—produce tal confusión, tal superabundancia de »personajes y sucesos, que algunas de estas piezas pertenecen »á lo más disparatado é incomprensible que se ha visto jamás »en el teatro español.»

Si á pesar de estas faltas ha conseguido fama Virués y llegó á ser alabado hasta por Lope de Vega y Cervantes, esto es prueba de un talento nada común, aunque extraviado. El mismo Schack le hace esta justicia, diciendo:

«Claras muestras de lo que Virués hubiera hecho en cir»cunstancias más favorables, se descubren en todas sus obras, »en las cuales brilla á veces un vigor extraordinario, que se »pierde en la balumba de sus declamaciones, aunque de vez en »cuando pinta los trágicos afectos con singular fuerza. Y estas »ráfagas luminosas, que aparecen de repente en tan confuso »caos, no son sólo paisajes aislados llenos de entusiasmo lírico »y de fogosa elocuencia, sino escenas enteras del más poderoso »efecto, cuales podían esperarse de un poeta de verdadero ta»lento dramático.»

La más rica en partes semejantes, y la más libre de las faltas denunciadas, es su *Dido*, tragedia que, como dice él,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

procuró mantener en el puro estilo antiguo, observando las unidades y hasta introduciendo en ella el coro de los antiguos. No podía desmentir su carácter de español, ni contenerse de entrecruzar y hasta debilitar con intrigas amorosas la acción principal que no es, siguiendo á Virgilio, el amor de Dido á Eneas, sino la fidelidad que guarda aquélla á su difunto esposo Siqueo, fidelidad que le hace darse la muerte antes que dar su mano á Yarbas, rey de los númidas, que la pretende por razones de Estado. Esta tragedia, á ejemplo de las de la antigüedad, está dividida en cinco actos, cada uno de los cuales se cierra con un coro. Todas las demás piezas las ha distribuído en *tres* jornadas, dándolo como invención suya (ya hemos hecho notar más arriba que sin razón), y estableciendo como regla el que cada una de estas jornadas formara una parte sustantiva con su acción cerrada; es decir, que fueran partes independientes una de otra, formando tres acciones distintas. (1) Parece ser que cuando se introdujo esta división en realidad fué merced á las piezas de Virnés, por lo cual le atribuye ese mérito Lope de Vega.

Junto á los teatros de Sevilla y Valencia hay que nombrar como el tercer teatro capital, en el que se desarrolló en este período el drama español, el de Madrid. Como la más acomodada introducción á la exposición del mismo, traduce Schack la carta décimatercia, acerca del teatro, de la *Philosophia antigua poetica*, de Alonso López Pinciano (Madrid,

(1) En *Semiramis*, por ejemplo, la primera jornada contiene su matrimonio con Nino, la segunda el asesinato de éste por Semiramis y su usurpación del trono, y la tercera el asesinato de Semiramis por su hijo Ninias. Esta pieza es también notable como germen del admirable drama de Calderón, *La hija del aire*. Ha sido impresa esta pieza de Virués (la única de sus composiciones dramáticas que lo ha sido en nuestros tiempos), conforme á la edición de 1609 y bajo el título de *La gran Semiramis*, tragedia del Capitán Cristóval de Virués. Escrita A. D. 1579. Williams and Norgate, London, and Edimburgh., 1858. 8.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

1596, aunque compuesta después de 1580) que es un comentario sobre Aristóteles, redactado en forma epistolar. Dice Schack:

«Este tratado da una idea tan clara del estado del teatro »en aquel tiempo; es tan importante por los juicios que con»tiene para conocer la crítica de aquella edad, y ofrece tanto »interés por su animada exposición, que conceptuamos opor»tuno dar de él un extracto, en su parte más esencial, y con »tanta mayor razón, cuanto que hasta ahora no ha servido »para ilustrar la historia del teatro español.»

Enlaza con esto Schack algunas observaciones y conjeturas sobre el estado del teatro de Madrid hasta el año 1580, fecha desde la cual parece que se perfeccionaron, en lo exterior, las decoraciones, el aparato escénico, los trajes, pero su repertorio se reducía en su mayor parte á las piezas de los poetas llamados sevillanos y valencianos, y á las que hacían de ocasión los *autores*, pero sin alcanzar significación alguna literaria. El señor de Schack expresa acerca de estas últimas la siguiente conjetura:

«Si es lícito abandonarse á conjeturas, diremos de estos ade»lantos escénicos lo que de los argumentos de La Cueva, cuan»do nos fijamos en sus groseros efectos, y los miramos como un »esqueleto desprovisto de las galas brillantes que lo adornan.»

En el decenio de 1580 á 1590 aparecieron en Madrid dos poetas, que si bien no tienen sus mayores méritos en la dramática, ocupan sin embargo, un lugar distinguido en la historia del drama español. Pues á los nombres tan famosos en otros respectos de Cervantes y de Argensola, Lupercio, se une lo que de notable tiene el teatro de la nueva residencia, en este decenio, y la transición del estilo dramático, mecánico y grosero, á su perfección artística. Schack dice:

«Los trabajos dramáticos de Cervantes se dividen en dos »períodos distintos, abrazando el primero los años que siguie»ron á su regreso de Argel, hasta su traslación de Madrid á »Sevilla (1581-1588), y el segundo, posterior á aquél en veinte »años, hasta el fin de su vida. El espacio comprendido entre

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»ambos, aunque notable por la celebridad que alcanzó su »musa dramática, nos lo ofrece, sin embargo, en cierta oposi»ción crítica con la literatura de aquella época, y por esta ra»zón debemos también estudiarlo.»

Tomada la cosa estrictamente, sólo el primero de estos períodos de la actividad dramática de Cervantes caía dentro de esta época; pero Schack, para no faltar á la unidad necesaria, quebranta el orden cronológico y trata también del siguiente.

Cervantes, apenas vuelto de su cautiverio en Argel, fuera inclinación, fuera necesidad, se vió movido á trabajar para la escena, escribiendo en este período 29 ó 30 comedias, que se representaron. Desgraciadamente sólo dos de ellas se nos han conservado, ambas impresas por primera vez en 1784 (en la edición de su *Viaje al Parnaso*, Madrid, Sancho), son: ***El trato de Argel***, que es más bien que otra cosa una serie de escenas, en que pinta el estado de los infelices esclavos cristianos y se introduce á sí mismo como personaje bajo el nombre de Saavedra (1); y *La Numancia*, tragedia que «por su forma, es»tilo y traza general se asemeja á las comedias de Juan de la »Cueva, especialmente al *Sáco de Roma*.» En ambas se introducen figuras alegóricas y se envanece de ello el autor, así como en otra pieza de las de este período, conocida sólo de nombre, *Batalla naval*, de haber inventado la división en tres jornadas, esto sin razón, como hemos visto. De sus restantes piezas de este período sólo se conocen algunas por el título (2). La

(1) Una interesante pieza que hace juego con la mención que Cervantes hace en esta comedia, de que los españoles prisioneros las representaban, es la noticia que Gallardo ha publicado, tomándola de un manuscrito. «Cautiverio y trabajos de Diego Galán, natural de Consuegra y vecino de Toledo», en que se cuenta que los esclavos españoles quisieron representar en 1589 una *Comedia de la toma de Granada,* pero que por una equivocación tuvo consecuencias muy trágicas.

(2) No sé si cae dentro de este período ó en el siguiente una pieza de Cervantes, de la que, según Colón, debía de poseer una impresión, en nin-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Numancia, así como los juicios de Cervantes de su segundo período, en que se mantuvo meramente pasivo como crítico del teatro español, hacen sospechar que en este primer período vaciló entre el gusto clásico y el nacional. Pues mientras Cervantes hallaba fama inmortal en otros campos de la poesía, tenía el genio de Lope de Vega la suerte de fijar el drama español alcanzando para el gusto nacional señorío exclusivo y duradero. Cervantes se presenta abiertamente como crítico (en el capítulo 48 del Don Quijote) en contra de las estravagancias de este gusto y de lo amanerado en las débiles producciones del *imitatorum pecus*. Con todo lo que tienen de notable, muestran, sin embargo, sus censuras así como sus preferencias por ciertas piezas, parcialidad y prejuicio en favor de las reglas clásicas. Así es que insiste con mucho rigor en la observancia de las llamadas unidades y en la tendencia moral directa de la poesía dramática.

Él mismo, empero, había de ofrecer la mejor prueba de que es en vano luchar contra una dirección nacional que haya llegado á ser dominante, gracias á desenvolvimiento orgánico; pues cuando él en los antiguos años se volvió de nuevo á la dramática y empezó otra vez á escribir para el teatro «ó, por»que según parece, había modificado sus ideas anteriores acer»ca de la esencia del drama, ó porque siguió los pasos de aqué»llos que antes criticara, cedió, sin duda, no teniendo otro re»curso, á las exigencias del público.» Pues las ocho comedias que conocemos de este segundo período de su actividad dramática están por completo dentro de la manera de Lope, «sin que se »avergonzara de adoptar en ellas todas las irregularidades »chocantes de las piezas efectistas de su tiempo y llevar al ex»tremo la licencia.» A lo sumo podría hallarse á las veces rasgos de ironía propia en este ceder é inclinarse ante el gusto

---

guna otra parte citada, un señor Matute, de Sevilla; *La Soberana virgen de Guadalupe* (Sevilla, 1615.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

dominante (como en el *Rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas*, *La Entretenida*), así como el prejuicio en favor del pseudo clasicismo pudo llevar al buen D. Blás Nasarre á la ridícula suposición de que Cervantes quiso en estas composiciones teatrales poner en parodia el corrompido gusto de su tiempo. Pero bien se ha vengado éste de Cervantes, por cuanto jamás se representaron estas piezas, y podría darse por contento con hallar quien las defendiera. Cervantes se manifestó más en consonancia con sus facultades productivas dramáticas y con todas sus demás cualidades peculiares en los *entremeses*, algunos de los cuales son verdaderas obras maestras llenas de gracejo y humor, y de aquella fina ironía tan propia de él, además de lo cual en los que están en prosa ostenta la incomparable manera como sabía manejar la prosa española. (1)

Entre las obras dramáticas que Cervantes citaba como «intachables», se hallan las de Lupercio Leonardo de Argensola, que escribió hacia 1585 tres tragedias: *La Isabela*, *La Alejandra* y *La Filis*, que fueron representadas en los teatros de Zaragoza y Madrid. Las dos primeras se han conservado, pero no han sido dadas á conocer por la imprenta hasta el siglo pasado, en el «Parnaso español», de Sedano. Para explicarse el elogio que merecieron de Cervantes, así como el aplauso general con que se acogió su representación, no hay que perder de vista el estado en que se hallaba entonces el teatro español. Merecían ciertamente el mismo aplauso que la mayor parte de las más celebradas piezas de Virués, de cuyos defectos participaban, mostrándose ya en el autor de veinte años que las compuso el que algun día habría de ser maestro de la lengua y de la versificación. En este último respecto han ejercido una saludable influencia sobre el drama artístico.

(1) Además de los ocho entremeses impresos, juntamente con las comedias hay uno, y de los mejores, *Los dos habladores*, que apareció en 1624 por separado.—Véase acerca de Cervantes como dramático, Lemcke, l. c. III, pág. 112 115.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Desde nuestro actual punto de vista dramático aparecen como monstruosidades, colmadas de horrores de toda clase y recargadas de episodios de aventuras é intrigas que perturban el conjunto. Pero estos eran los desbarros del gusto, que en aquel tiempo oscilaba todavía entre dos extremos, mientras que las tragedias de Argensola, por algunas escenas aisladas bien entendidas, por muchos rasgos genuinamente poéticos, por la facilidad y propiedad del diálogo, y ante todo por la acabada elegancia de la dicción, se elevan tanto sobre las demás composiciones dramáticas de aquel tiempo, que el partido docto las hizo pasar por imitación de modelos clásicos.

Fuera de lo citado, lo que queda de las obras dramáticas de este período, anterior á la aparición de Lope de Vega, se reduce á productos de histriones (autores) sin significación literaria y á un gran número de comedias religiosas y de santos. En realidad hacían falta estas últimas para vencer los escrúpulos de los teólogos, que habían alzado su voz contra la permisión de las composiciones teatrales en general, á causa de los groseros insultos á la moralidad y á la decencia que se inferían en las piezas escénicas, y sobre todo á causa de los cantos y bailes lascivos unidos á ellas. En 1587 se pronunció un permiso formal de representar dramas bajo ciertas limitaciones, previo voto de afamados teólogos.

El señor de Schack, dirigiendo al cerrarse este período una ojeada general al estado de desarrollo á que había llegado el drama, dice muy acertadamente:

«Ya se siente la necesidad y se muestra la fuerza creadora »que ha de dar vida al teatro nacional, pero faltan medios »adecuados á lograrlo. No hay un punto céntrico seguro hacia »el cual se encaminen los diversos ensayos, ni norma fija y re»gla artística inmutable á que atemperarse. Las tentativas de »imitar la tragedia y comedia clásicas con falsa forma, se han »estrellado en la decidida voluntad del país, contraria á ellas; »pero dejando tras sí perjudiciales prevenciones y costumbres, »ya revelándose en los desahogos de una crítica anti-popular,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»ya en la obediencia parcial á reglas más soñadas que sólidas, »ya en las monstruosidades de Virués y de Argensola, imita»dores de Séneca. Casi todas las piezas dramáticas corren »desacordadas entre dos escollos, y son extravagantes por su »forma, disparatadas por su plan y pobres por su fondo; y si »aquélla necesita más lima y corrección, éste exige, en cambio, »más jugo y rica savia... No faltan, sin embargo, en estas »sombras sus puntos brillantes. Hasta en los extravíos, que se »oponen al desarrollo más perfecto del drama, se muestra ya »cierta actividad, cierto deseo y tendencia á lo mejor y más »acordado, que promete ópimos frutos para lo venidero... Si »el teatro español no hubiese abandonado este peldaño, no »hubiera tampoco resuelto el problema de su destino, y rene»gara de la preexistencia de sus orígenes, muy á propósito »para la formación posterior de un drama elevado, *verdadera»mente popular*. Ya en general aparecen determinados los ras»gos fundamentales del teatro nacional, y sólo falta separar el »germen de las envolturas que lo cubren.»

Al final del primer tomo (págs. 91 á 104 del tomo II de la traducción española) da el señor de Schack noticias muy interesantes acerca de los bailes nacionales españoles y su conexión con la escena, á lo que pueden agregarse los extractos que de Cobarrubias hallamos en el *Anzeiger* de Mone (año IV, 1835, 227-230); Tickenor, II, págs. 504-505; Serafín Estébanez Calderón (el Solitario) *Escenas andaluzas* (Madrid, 1847-8), página 28; «El bolero», pág. 211; «Un baile en Triana». Mariano Soriano Fuentes, *Historia de la Música española* (Madrid y Barcelona, 1855-8), t. I, cap. VI, acerca de *danzas y bailes*, y la más antigua obra que allí se cita: *Discursos sobre el arte del danzado*, por Juan Esquivel Navarro (Sevilla, 1642), y Boehmar *Spanische Volks poesie*, sobre las canciones que sirven para bailar el fandango y el bolero.

Si quisiera dar del resto de la obra de Schack una noticia á la manera de la que acabo de dar de su primer tomo, me excedería con mucho del espacio que tengo asignado, y á causa de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

la riqueza é importancia del contenido, y de la excelencia de su exposición, tanto en el conjunto como en los detalles, me vería obligado al trabajo ingrato de un epitomista. He preferido por lo mismo—una vez ya indicados el plan y marcha del conjunto en sus líneas generales—presentar como muestra algunas partes que podría suponerse menos conocidas, y á utilizarlas para una comparación con las de los *Etudes* del señor Chayles, finalmente á completarlas con aclaraciones y notas, pues: «También hay duelo en los críticos».

El señor de Schack, en dos tomos, pinta de mano maestra la historia del arte y la literatura dramáticos en España desde que llegaron al completo desarrollo en el teatro nacional por Lope de Vega (1), hasta nuestros días. En el tercer libro, la

(1) El pasaje de Mesonero Romanos en su *Rápida ojeada histórica sobre el teatro español*, (l. c. IV, 119), que insertamos á continuación, prueba qué laguna ha llenado el señor de Schack, cuán difícil problema ha resuelto y cómo merece fama por ello, pues ni los españoles mismos habían osado emprender tal tarea. Dice Mesonero Romanos: «Falta, pues, en »nuestra literatura la historia de la época propia de sus glorias teatrales, »el merecido apoteosis de la larga serie de escritores ilustres que comienza »en aquel apellidado justamente *El monstruo de la naturaleza*, y que con»cluyó á principios del pasado siglo con Candamo, Zamora y Cañizares. »Falta trazar con delicada crítica un período de casi dos siglos de triun»fos ostentosos para nuestra escena; falta dar á conocer por análisis á »tantos y tan encumbrados ingenios, que sólo respetamos por tradición; »falta investigar en el copiosísimo campo de sus tareas el carácter, la ín»dole de cada uno y los admirables recursos de que pudieron disponer »para cultivarle.....» Puede llenarnos de legítimo orgullo el ver cumplido magistralmente por un *alemán*, lo que un español expresa como un piadoso deseo para animar y excitar el celo de sus compatriotas.—Debo, sin embargo, para ser justo, recordar aquí que los españoles han redimido ya, en parte, esa deuda mediante las ediciones de sus dramáticos en la *Biblioteca de autores españoles*, acompañadas de todo aparato biográfico y crítico; y también, el Sr. Mesonero Romanos con la serie de artículos que ha publicado acerca de los más importantes poetas dramáticos (desde Lope de Vega hasta Cañizares), en el *Semanario Pintoresco* de los años 1851 á 1853.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Edad de oro del teatro español, cuya primera sección, *El teatro español en tiempo de Lope de Vega*, llena todo el segundo tomo; el tercero, la segunda sección de este libro, *El teatro español en tiempo de Calderón*, y el cuarto libro *Decadencia del teatro español en el siglo XVIII. Irrupción y predominio del gusto francés. Ultimos esfuerzos.* En lo capital estoy de acuerdo con esta división; es indudable que con Lope de Vega empieza la edad de oro propiamente dicha del drama nacional español, y en este período se agrupan los demás poetas en torno de él y de Calderón, como los más acabados representantes de los dos estudios de desarrollo característicamente diferentes que alcanzó esta edad de oro del teatro español. En Lope de Vega y sus sucesores se nos aparece como una aptitud natural soberbia, rozagante, que germina, brota y fructifica en el rico suelo patrio de la poesía popular y se produce en la plenitud de su fuerza creadora peculiar; pero todavía bravío, á menudo abigarrado y encrespado, con una falta de plan encantadora, es verdad, pero poco sostenible, con un lujo que llega al derroche y que amenaza agotar á la fuerza productiva. Es un período lleno de flores y aromas, de zumbidos y gorjeos, pero á menudo ensordecedor y enervante, como la voluptuosa, pero ardiente primavera del sol meridional; en una palabra, una imaginación inventiva no refrenada con mano fuerte por la inteligencia ordenadora, es el carácter de este período del teatro español, cuyo creador y expresión más intensiva es Lope de Vega, y entre cuyos sucesores son los más distinguidos Guillén de Castro, Mira de Mescua, Luis Vélez de Guevara, Diego Ximeno de Enciso, Juan Pérez de Montalván, Tirso de Molina (Gabriel Téllez) y Juan Ruiz de Alarcón. También Calderón y su escuela están aún sobre el mismo rico suelo, todavía en tierra natal, cuya silvestre flora les da, como á sus predecesores, flores exquisitas, pero no se abandonan ya á los impulsos meramente naturales, á la creación casi inconsciente, sino que procuran, como entendidos jardineros, llevar algún orden al encantador caos, plan á la obra, á la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

creación reglas y fin seguidos con conciencia, á la excesiva plenitud alguna economía; procuran apartar las flores bravías, madurar las flores en frutos, ennoblecer artísticamente la naturaleza. Con esto se perdió acaso á las veces la frescura de la originalidad, el encantador desorden de lo natural sacrificado por una mano ordenadora, con sobrada circunspección á menudo y según reglas de arte convencionales; el fino aroma y la elegante forma de las flores escogidas y cultivadas, no ofrecían siempre compensación al aroma de la selva y á la inimitable sencillez de la naturaleza; y para refrenar el exceso y hacer que las flores dieran fruto, la turba, no siempre comedida, de los jardineros, cortó á las veces demasiado duramente, tronchando, con las flores estériles, no pocos botones que prometían mucho. Junto á la fuerza productora, disipadora, pródiga é inagotable del genio que crea como sin conciencia, se ve clara la limitación y creciente pobreza del talento artístico moderado y consciente de los fines que persigue, pero meramente reproductor. Así es que el drama español, que en tiempo de Lope de Vega se nos aparece todavía como una naturaleza bravíamente hermosa, semejante al florecimiento de primavera, se cambia merced á Calderón y sus compañeros de arte en un soberbio jardín encantado, pomposo con los frutos áureos de un rico otoño; es otoñalmente sereno, más tranquilo y transparente, pero se siente ya que se avecina el invierno. Esta madurez, esta claridad y tranquilidad—habiendo llegado á contrapesar y hasta á sobrepujar la inteligencia ordenadora á la fantasía cada vez más resistente — diferencian característicamente el período calderoniano de el de Lope de Vega; pero con el mismo derecho que Lope de Vega da Calderón nombre á éste, pues él es la aparición más significativa, el punto verdaderamente culminante del mismo (1), y en torno de él, como de su sol, se

(1) Así es que Goethe decía á Eckermann (I, pág. 151) de Calderón: «Calderón es infinitamente grande en lo teatral y lo técnico..... Sus piezas, »derechas como una plancha: ni un rasgo en ellas que no esté calculado

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

agrupan Francisco de Rojas, Agustín Moreto, Matos Fragoso, Cristobal de Monroy, Juan Bautista Diamante, Antonio de Mendoza, Alvaro Cubillo de Aragón, Juan de la Hoz, Antonio de Solís, Agustín de Salazar y otros.

El señor de Schack se expresa con su claridad y precisión de costumbre acerca del enlace íntimo de este período, diciendo:

«No conviene, sin duda, subdividir dicho período, que, en »nuestro concepto, comprende desde 1588 hasta la conclusión »del siglo XVII, en otros diversos. Para esto sería necesario »que el drama se hubiese alterado en ellos esencialmente, y »que las obras dramáticas que aparecieron, á pesar de sus di»ferencias externas é internas, no tuviesen un lazo común y »estrecho, que no puede romperse sin dañar á la claridad. Cier»to es que en él observamos también fases diversas del arte y »de la literatura dramática, no obstante sus caracteres comu»nes, que trataremos de indicar, para que se conozcan á fondo

»para el efecto que se busca. Calderón es el genio que á la vez ha tenido »mayor inteligencia.» Véase acerca de Calderón: Friedrich Zimmermann, *Zur Geschichte der Poesie* (Darmstad, 1847, pág. 1-138); Biografía de Calderón redactada en presencia de un crecido número de documentos inéditos, por Antonio de Zamácola y Vilar, y adicionada en lo concerniente á la exhumación y proyecto de traslación de sus restos, por J. E. Hartzenbusch (Madrid, 1840). Por fin ha preparado el Sr. D. Adolfo de Castro una colección de sus poesías líricas (Cádiz, 1845). El Sr. Chasles ha dedicado igualmente una parte de sus *Etudes* á Calderón, y, sobre todo, ha analizado sus composiciones dramáticas *A secreto agravio secreta venganza, La devoción de la Cruz* y *El mágico prodigioso,* sin mostrar, sin embargo, á pesar del lujo de *sprit,* mucho de nuevo ó de profundo. Si se le compara con Zimmermann, que ha tratado los mismos temas, se verá patentemente la superficialidad ingeniosa de Chasles. La Biografía mencionada más arriba, es un escrito de ocasión hecho con motivo de la traslación de los restos de Calderón desde la iglesia de San Salvador á la de San Nicolás, donde están depositados desde 1841; pero á pesar de decir que contienen «un crecido número de documentos inéditos», no ofrecen nuevos datos fuera de el más exacto de su nacimiento. No ocurrió éste, como se supone ordinariamente, y como lo dice el mismo Schack, en 1601, sino

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»las diversas partes de este soberbio edificio. Los años com»prendidos desde 1588 á 1590 marcan el primer estadio del »progreso, que realiza la comedia nacional española, revis»tiéndose, con aplauso universal, de nuevas formas, aunque, »merced á varios obtáculos externos, no le sea dado todavía »concertar completamente sus fuerzas y elevarse á las alturas »en alas de un poderoso genio. Con el siglo comienza también »una época, en que el drama despliega todo su vigor ingéni»to; en que, favorecido por el espíritu poético de toda Espa»ña y por la emulación de eminentes poetas, emprende raudo »y glorioso vuelo, y sube hasta tal punto, que ya no se conci»be ningún otro más elevado. Pero en el año de 1621, cuando »ocupó el trono Felipe IV, príncipe ilustre que amaba con pa»sión todo linaje de poesía y especialmente la dramática, re»cibió ésta mayor impulso, así interno como externo, concu»rriendo también á este fin una segunda pléyade de poetas de »primer orden, que imprimieron en el teatro nuevo y desusa-

---

el 17 de Enero de 1600, en Madrid; y según extractos de los libros bautismales, fué bautizado en la iglesia de San Martín el 17 de Febrero del mismo año. Su nombre completo es D. P. C. de la Barca Barreda, González de Henao Ruiz de Blasco y Riaño. — Véanse, además, las obras de Ticknor y Lemcke y la notable edición de las «*Comedias de Calderón* que ha dado Hartzenbusch en la *Biblioteca de autores españoles* (en 4 tomos, la mejor de todas hasta hoy, con importantes introducciones bibliográficas y críticas).—«*Die Schauspiele Calderon's dargestellt und erläutert von* F. W. V. Schmidt», editado por su hijo Leopoldo Schmidt (Elberfeld, 1857, 8);—el último, en su ya citado escrito sobre los cuatro más importantes dramáticos españoles Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón y Calderón, ha caracterizado en bosquejos llenos de ingenio, tanto á ellos como á sus predecesores, y la relación que guardan los unos con los otros;—de Moritz Rapp, hay en el *Haller Monalschrift*, cuaderno de Enero 1853, pág. 78-66, una *Classification der Schauspiele Calderon's;* finalmente, Lorinser, en la primera parte de *Calderon's geistlichên Festspielen. In deustsch. Uebers. miterklärendem Commentar und einer Einleitung ueber die Bedentung und den Werthdieser Dichtungen.* (Regensburg, 1856, 8).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»do brillo. Las dos fases de la poesía y arte dramático, que »corresponden á los reinados de Felipe III y IV, abrazan en »rigor su edad de oro. Paralelos á ellas, pero en su centro, y, »como es de presumir, no siempre completamente aislados uno »de otro, se distribuyen los poetas dramáticos en dos grandes »grupos, á cuya cabeza van Lope de Vega y Calderón. La »muerte de Felipe IV ó el principio del reinado de su débil »sucesor (1665), forma un paréntesis en la historia del teatro »de todo este período, á cuya terminación no sucede, en ver»dad, un nuevo progreso, ni se escribe nada que iguale en vi»gor y arte á lo compuesto antes, pero que comprende una »época de unos veinticinco años, en que se refleja la vida dra»mática anterior y demasiado semejante á ella, para separarla »sin violencia.»

El único punto en que podría mejorarse la división del señor de Schack es el comienzo de un nuevo período (el de su libro IV), haciéndolo coincidir con el del siglo XVIII. Él mismo ha sentido lo equivocado de esta división, procurando justificarla con razones plausibles:

«Pero, aun después de la fecha indicada (la muerte de Cal»derón en 1681) florecieron muchos coetaneos de Calderón, »más jovenes que él, que nada disminuyeron la importancia »del teatro nacional español, y hasta otros poetas de la nueva »generación que le siguió alcanzaron el siglo XVIII. Hay »razones, por tanto, para prolongar este período de que tra»tamos hasta dicho siglo, y fijar el principio del nuevo en la »época en que aparecieron las doctrinas literarias francesas. »Bances Candamo, Zamora, Cañizares y otros poetas de los »últimos años del reinado de Carlos II y de su sucesor, escri»bían, á la verdad, con habilidad é ingenio, siguiendo la sen»da trazada por los anteriores maestros; pero sólo se repiten »las formas ya conocidas, no otras nuevas y más perfectas, y »lo que no lleva aquel carácter sólo debe calificarse de extra»vío y retroceso. La vista ejercitada, al comparar este período »con el precedente, lo considerará de decadencia y degenera-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»ción, y el historiador, para ser fiel á su propósito, debe también separarlos. A falta, pues, de línea divisoria exacta y »precisa, y fundada en un hecho externo, parece lo más prudente colocarla en general en la segunda mitad del reinado »de Carlos II, ó en el último decenio del siglo XVII, y, »para clasificar los poetas que se agrupan alrededor de aquel »punto cronológico, atender principalmente á sus cualidades »especiales.»

Podría yo preguntar al lector si en la historia en general es conveniente ó siquiera permitido empezar un *nuevo* período con la decadencia, la muerte ó la sobrevivencia de una dirección, si esto no aparece como el «curso de una vida en línea ascendente», si la justificación de un nuevo miembro no reposa en el hecho de que aparezca ó surja una *nueva* dirección. Y en el caso presente se introduce una tal dirección nueva con el triunfo decisivo de la escuela francesa sobre el drama nacional, que coincide casi con el principio del reinado de Fernando VI (1746), y si se debe colocar uno tras de otro el tiempo de la decadencia y la total ruina y el del florecimiento, está justificada á lo sumo una subdivisión; pero precisamente porque tal tiempo no muestra más que *retroceso y barbarie*, pertenece orgánicamente todavía al mismo período en que el principio de vida ahora moribundo había surgido floreciente y vivo; pertenece á él como la muerte á la vida, el invierno á la primavera, verano y otoño del mismo año. Por esto el autor mismo ha atribuído con cierta arbitrariedad á diferentes períodos poetas que no se diferencian por su carácter íntimo y que pertenecen á la misma dirección, como Bances Candamo, Zamora y Cañizares, puesto que acepta respecto á estos dos últimos, con los que empieza su cuarto libro, que «conservaron en sus comedias el estilo nacional» y que en ellos se ve la reproducción de las formas tradicionales, sin que se anuncie nuevo desarrollo alguno.

La dirección nueva se introdujo con Luzán, que abrió el camino al triunfo duradero del principio *francés clásico* sobre

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

el nacional. Pues ya no quedaron sin efecto los intentos de los poetas doctos de combatir contra el principio popular vivo y poderoso para introducir en el teatro las antiguas formas clásicas, intentos y ensayos que tampoco habían faltado en la edad de oro del drama nacional, así como tampoco la oposición crítica contra aquel principio, como lo prueban Rey de Artieda, Cascales, Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de Villegas, Bartolomé Leonardo de Argensola, Cristóbal Suárez de Figueroa y Jusepe González de Salas; pero intentos que debían ser infructuosos mientras la conciencia nacional, no perturbada por poderes del tiempo heterogéneos, buscara el objetivarse del modo más genuino en el drama nacional; y por esto aquí, como en la vida, no sobrevino forma extraña alguna. Hacia la mitad del siglo precedente, empero, hubo en España no ya un mero partido de eruditos que procuraran contrarrestar desde un punto de vista subjetivo la conciencia nacional, que se objetivaba en el arte escénico, sino que también en España empezó entonces á echar raíces el gran proceso de refundición nivelador de todo, el proceso de la moderna civilización europea, filantrópico-cosmopolita, en pugna con la cultura medioeval, aislada en cada pueblo, y la individualidad, fuertemente sellada, de las naciones. Las antiguas ideas indígenas y las opiniones nacionales en parte perecieron, en parte se modificaron considerablemente al contacto de las extrañas, y el predominio exclusivo que habían afirmado durante siglos tuvieron que repartirlo con el espíritu, cada vez más invasor é insinuante, de los nuevos tiempos. Correspondiendo á esta revolución interna, es natural que hallaran cada vez más cabida en las formas de vida exteriores, en las costumbres y usos, innovaciones y transformaciones, y por lo tanto las viejas formas nacionales estereotipadas debieron aparecer en el teatro como anticuadas, estableciéndose cada vez más irresistiblemente la necesidad de una transformación de aquél, acomodada á los tiempos, que respondiera á la vida del presente. ¿Es de admirar acaso que se tomara por modelo el teatro

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

francés, que alcanzara el pseudo-clasicismo un triunfo fácil después que se había trabajado tanto tiempo en vano por imitar los modelos genuinamente clásicos? Aun cuando no hubiera sido entonces el teatro francés el que daba el tono en Europa en general, ¿no estaba su imitación muy á la mano de los españoles? Pues, aun exceptuando el hecho que entre todos los pueblos cultos modernos ha sido concedida á los franceses la misión de dar impulso á las evoluciones y revoluciones, los españoles habían sido excitados más de cerca por ellos desde que, según el conocido dicho de Luis XIV, ya no había Pirineos en el respecto político; desde que con el entronizamiento de una dinastía borbónica en Madrid fueron más conocidas las costumbres y literatura francesas, y aun cuando muy paulatinamente asentaron pie firme junto á las antiguas nacionales que estaban aún fuera del estrecho círculo de la corte. Pues sin rebajar este momento demasiado, según se hace de ordinario al presentarlo como algo meramente extrínseco, se le debe poner de relieve como intrínseco y que formó época, en cuanto coincidió con un cambio en la historia, costumbres y literatura de los españoles cuando llegó á ser de ineludible necesidad la cesación de la muerta cultura medioeval y el atenerse á la moderna europea. En este proceso de amalgamación, las costumbres y la literatura francesas jugaron en realidad el papel de azogue para ayudar á separar el noble metal de la escoria, prepararlo para que tomara el sello del tiempo y volviera á cobrar curso en el mercado europeo. Necesitábanse tal vez para ello en España formas francesas; y la sociedad más elevada, el mundo más fino y elegante, hacía tiempo que sólo el sello francés dejaba pasar como el acomodado á los tiempos. Pero el pueblo español jamás podía acostumbrarse á ello, y cuando fieles contrastes críticos, sobre todo alemanes, mostraron que el sello francés era demasiado ligero, cuando los franceses mismos tuvieron que rebajar su mérito, empezaron los españoles, como las demás naciones, á comprender que cada nación posee su riqueza metalúrgica propia, y que, como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mejor la encarece y hace reconocible, es dándole un sello acomodado á los tiempos, pero nacional y propio, que la ponga en curso. El hallar esta forma acomodada al tiempo sin limitarse á la mera imitación de un modelo extranjero ó querer renovar alguno indígena anticuado, é importuno, ó elevar más aún la falta de gusto y de contenido por un enlace barroco de ambos, éste ha sido entre los españoles, como en la mayor parte de las restantes naciones de Europa, el problema de sus más recientes períodos de cultura literario. Los ensayos para resolverlo por completo, ensayos desgraciados hasta hoy porque no han podido evitar las desviaciones y extravíos mencionados, caracterizan las fases corrientes de este período; y si en los tiempos más modernos parece haber vuelto á recobrar valimiento en España el principio popular, parece que aquí, como en todas partes, el hallazgo de una forma perfectamente adecuada á los tiempos, y sin embargo verdaderamente nacional, está tan lejos en la política como en el arte; el desarrollo ha sido hasta hoy tan poco orgánico, en parte comprimido, en parte precipitado, que ni siquiera se puede determinar si este período es de transición de la revolución meramente negativa, ó si se forma en un nuevo período de florecimiento una evolución orgánica y positiva.

Se ven al principio de este período en la escena española imitaciones serviles de modelos franceses, que sólo eran gustadas por la sociedad cortesana y las clases más elevadas, mientras el pueblo permaneció fiel á la antigua comedia española, aun en su degeneración mezquina y en su caricatura, y la escisión del gusto sirvió solamente para impedir el avance y prosperidad de un teatro nacional, para hundir lo que florecía. Dice muy bien á este propósito Schack:

«Ventaja inapreciable había sido para los antiguos poetas »(y sin ella la poesía dramática no se elevara tanto), que per»tenecieran á una nación, cuyo pueblo y clases sociales más »altas tenían en lo esencial iguales ideas, carácter y espíritu »y costumbres iguales, no habiendo en ellas ni gustos descon-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»formes, ni tampoco sentimientos ni creencias contrapuestas. »Cuando cesaron de obrar estas causas, cuando una civiliza»ción nueva y extraña se enseñoreó de las clases superiores de »la sociedad, hubo de aniquilar necesariamente en el teatro á »la poesía nacional, propiamente dicha; los poetas ilustrados, »ó que se tenían por tales, hubieron de separarse del pueblo, »contentándose éste con espectáculos escénicos de groseros »poetastros, sustituyendo así á la antigua poesía, verdadera»mente popular, otra impopular y erudita, é inútil en ambos »conceptos.»

Más tarde se procuró, es cierto, moverse más libremente dentro de la forma extranjera, darle por lo menos, respecto al asunto, una base patriótica y un colorido nacional; pero el pseudo-clasicismo francés siguió siendo la medida del juicio estético, y uno de los más influyentes reformadores del teatro, que ha llegado á adquirir renombre europeo, Moratín el joven, no conocía gloria más alta que la de pasar por el Molière español (1).

Aún después que los españoles hubieron sacudido el yugo francés en la guerra de la Independencia, y alcanzado su autonomía nacional y libertad política en una guerra popular heroica, robusteciendo así su conciencia nacional, no pudieron desprenderse por completo de las cadenas del clasicismo francés, ni ganar la independencia artística y la completa libertad de movimiento, y sobre todo, volver á informar en la creación dramática, con conciencia, la peculiaridad nacional, libre de toda traba extranjera, de toda regla meramente convencional. Cuando los franceses mismos no tuvieron ya estas reglas por infalibles, sino que, como esclavos largo tiempo encadenados que rompen de repente sus prisiones y toman el desenfreno por libertad, cayeron en el otro extremo, y del clasicismo mal entendido se dejaron arrastrar á un romanti-

(1) Un juicio muy bueno de Moratín el joven, desde el punto de vista nacional, es el de Alcalá Galiano en la *Revista Peninsular,* tomo I, Lisboa, 1856; 8 págs. 529-542.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cismo igualmente insostenible, entonces fué cuando también en España fueron los *clasiquinos* derribados de su trono; pero no siguiendo una evolución sustantiva, sino imitando también aquí una extravagancia extranjera, volvieron los españoles no á la poesía romántica verdadera, á la hija natural de la espontaneidad popular, que se mostró un día tan arrogante en Lope de Vega y Calderón, sino que creyeron á piés juntillas en el romanticismo francés, caricatura de lo legítimo romántico, y, como sucede siempre, buscaron, cual monos de imitación, el sobrepujar la locura de la moda extranjera. Sin embargo, esta misma caricatura de lo romántico hizo que los españoles fijaran su atención en el primitivo y puro modelo, para buscarlo allí, donde buscarlo debe toda nación, en el suelo indígena, y volvieran la mirada, libre ya del cristal de disminución del clasicismo, á la tierra maravillosa de la antigua comedia española, cuyo encanto y magia se les apareció entonces en su verdadera grandeza, llenándoles de anhelo de reproducirla. Tal vez no han hallado hasta ahora la fórmula mágica que ha de infundir el espíritu de la vida en el cadáver; tal vez les engaña una sombra accidental en los trajes de una época há largo tiempo disipada; aún hay algo de un *esprit follet* de allende los Pirineos que, bajo la máscara de la comedia española, no hace más qne parodiarla; pero si muy pocos han tenido la fortuna de conseguir el secreto del conjuro, de buscar el espíritu genuinamente nacional, no fuera de él sino sólo en él, no en el muerto pasado sino en el presente vivo, arraiga de tal modo la gran fuerza vital de este espíritu entre los españoles, que sólo ha podido ser encadenada en una aparente y pasajera muerte; de tal modo sobrevive en el pueblo, que él la ha rejuvenecido hasta en el arte, y sólo espera al demiurgo, que, como en un tiempo Lope de Vega y Calderón de él penetrados, exprese el logos de la nueva encarnación, y haga que resucite en un genio *El Fénix de España* (1).

(1) Acerca de este período, tratado con especial disfavor por los historiadores de la literatura, véase, sobre todo, la introducción de Moratín

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Si de este bosquejo de la marcha general de los dos tomos de que venimos hablando, pasamos á los detalles, á la caracterización y crítica de los poetas más sobresalientes, hemos de quedar plenamente satisfechos de la riqueza de materiales y de la excelencia del trabajo. Es como si entráramos en una galería de retratos, muy completa y escogida con artístico tacto, por la mano de un conocedor de arte culto y educado en todos los respectos. No falta ningún busto de alguna consideración en esta escuela de dramáticos españoles; los más insignes están pintados de cuerpo entero y de tamaño natural, con la más acabada labor, y colocados á buena luz, y los más pequeños bustos y bosquejos les sirven de adorno; pero todos son retratos originales y de gran parecido. Además, el placer del visitante se eleva y se hace instructivo mediante las doctas explicaciones histórico-biográficas del guía y sus finas observaciones críticas. Es de esperar que baste esto para excitar á todo amante del drama español á procurarse cuanto antes el placer de esta lectura, sin que haga falta un seco registro de nombres de esta rica galería, que es á lo que tendría que limitarme aquí.

Creo hacer mejor servicio al lector si escojo como muestra uno de los poetas más interesantes, y sin embargo conocido de pocos más que de nombre, cuya pintura biográfico-crítica forma el mérito capital de los *Études* de Chasles, y acerca del cual puedo añadir algunas noticias que se han escapado á Schack y Chasles. Cuán poco conocido ha sido don Juan Ruiz de Alarcón hasta nuestros días; «cómo le ha seguido persiguiendo la suerte, hasta el punto de que se ha persistido

---

el joven en la edición de sus obras en la *Biblioteca de autores españoles*, con muchas y significativas adiciones, sobre todo de Hartzenbusch, que prepara una obra dedicada expresamente á la historia del teatro español en el siglo XVIII, de la que ha dado apuntes en la *Revista de España, de Indias y del extranjero*. Además, la *Rápida ojeada*, etc., de Mesonero Romanos. Tiknor, II, 396 sig.—Antonio Ferrer del Río: *Historia del reinado de Carlos III en España*, Madrid, 1856; 8.º tomo IV, págs, 347-374.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

en atribuir su mejor obra á otros poetas que se han hecho famosos, lo prueba una noticia impresa el año 1848 en las *Blätter für literarischen Unterhaltung*, núm. 282, en que se atribuye á Lope de Vega su comedia más excelente, *La verdad sospechosa*, modelo del *Menteur*, de Corneille, y de tantas imitaciones en alemán é inglés, y no se menciona para nada el nombre de Alarcón. Y, sin embargo, entre los sucesores de Lope de Vega, Tirso de Molina y Alarcón son los más distinguidos, los de más originalidad y los más notables en todos los respectos, correspondiendo á Alarcón un lugar tan eminente en la historia de la edad de oro del drama español, que á lo sumo sólo fué superado por los dos corifeos de aquél, Lope de Vega y Calderón, entre los cuales debe ser considerado como intermediario y eslabón. En él no sólo hay la frescura, la originalidad y la inventiva de Lope, sino también el comedimiento, la reflexión y la fuerza organizadora de Calderón; traza tan fácilmente y con tanta originalidad como Lope sus planes; pero es tan cuidadoso como Calderón en los caracteres, en el trabajo de los detalles y en llevar la acción á un punto final determinado, conocido de antemano, concreto, que tiene su raiz en la libre invención; y tal vez sobrepuja á ambos en la pureza del lenguaje y en la elevación de las ideas morales.

Se me podría echar en cara una preferencia paradójica, y por esto voy á insertar aquí el juicio de maestros de arte, reconocidos como competentes, acerca de Alarcón, y ante todo la manera magistral, tan perspicaz como acabada, con que Schack lo caracteriza:

«Alarcón es uno de los poetas dramáticos españoles más »distinguidos, y á pesar de esto fué poco estimado de sus coetá«neos, haciéndole notoria injusticia, y tampoco ha obtenido »después por la posteridad la fama que, indudablemente, me»recía..... Las obras de este poeta, como se nota en general en »la poesía dramática española, apareciendo como carácter suyo »peculiar, nos descubren un horizonte poético completamente »nuevo. Alarcón era uno de esos hombres osados y de espíritu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»independiente, que, despreciando toda imitación, emprenden »sin vacilar nuevas sendas; uno de esos caracteres enérgicos »que imprimen el sello de su originalidad de una manera in- »deleble en todo lo que hacen. Cuando la mayor parte de los »poetas dramáticos de aquel período consideraban de ordina- »rio el argumento de sus obras como su objeto principal, ma- »nejándolo y revolviéndolo en todos sentidos para darle el as- »pecto y la forma que podía ofrecer la poesía para recreo de »los espectadores, los hechos que constituyen el enredo son »sólo para este poeta la expresión del pensamiento que intenta »representar. No arranca, como Lope, de la contemplación »tranquila de lo que es la vida humana, sino del sentimiento »de la pasión, poderosamente excitado, ni se propone única- »mente agradar, ni interesar y conmover al público, sino co- »municar á los demás la fuerza violenta de la inspiración que »lo llena. Alarcón, según parece, hubo de ser un hombre atre- »vido y orgulloso, despreciador de todo lo villano y sintiendo »ardiente amor por todo lo bueno; la nobleza de un alma »grande y la sublimidad de los pensamientos se ven impresas »en todas sus poesías; pinta con predilección cuanto realza y »sublima al hombre, la energía varonil y el ánimo incontrasta- »ble de la inocencia perseguida, la abnegación infinita del »amor, la fidelidad inmutable de la amistad, y lo que prefe- »rían á todo los verdaderos españoles de aquel tiempo, la leal- »tad caballeresca y la satisfacción de aquel á cuyo honor no »deslustra mancha alguna..... Este poeta, en el momento en »que concibe con toda claridad la idea ó el pensamiento que »ha de revestir forma poética, no obstante la violencia de sus »afectos, que por todas partes se muestra, le imprime con pas- »mosa seguridad los contornos plásticos que la convierten en »obra artística perfecta. No se observa en su trabajo nada su- »perfluo, nada que no se halle en riguroso acuerdo con la idea »fundamental de cada una de sus obras: todas las partes de »ella forman un conjunto orgánico acabado, lo particular en »la más estricta relación con lo general, y es imposible supri-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»mir una escena sin destruir por completo la armonía de la »obra. Los dramas de Alarcón son tan limados, es tan estre»cha la trabazón de sus partes, y cada una de éstas tan per»fecta, que pocos pueden comparársele bajo este aspecto. Dig»no de alabanza especialmente es el método racional que ob»serva para apurar hasta el extremo el fondo de sus argumen»tos, y lo es tanto más, cuanto que la mayor parte de los dra»máticos de su época se distinguen por el defecto contrario. »La forma externa de sus obras se acomoda exactamente á la »perfección del fondo; su lenguaje se amolda siempre mara»villosamente á los pensamientos que expresa; elévase con la »osadía de los conceptos al peldaño más alto de la locución »poética, sin hinchazón y sin hojarasca, y hasta en las escenas »menos animadas puede calificarse de modelo de claridad y de »naturalidad.»

El señor Chasles, á quien se le debe contar como un mérito el que en la parte crítica de sus estudios sobre Alarcón aprovechara y reprodujera muchas veces la obra del señor de Schack, que nombra entre sus fuentes; el señor Chasles no es tan extremadamente entusiasta en sus juicios propios, sino que se acomoda más á la verdad, como lo prueban, v. gr., los siguientes pasajes:

«Le fécond Lope de Vega, le grand Calderon ont été sou»vet étudiés; leur vie est écrite partout. Voici un écrivain »peu connu et qui mérite de marcher leur égal. Avant l'année »1846 le nom de D. Juan Ruiz de Alarcon ne se trouvait »dans aucune biographie (esto es, en ninguna francesa): c'est »cependant l'un des plus grands noms de la littérature es»pagnole. Alarcon se place, comme auteur dramatique, au»dessus de Moratín (sic, aunque quiere decir Moreto), de Mon»talvan, inmédiatement après Lope de Vega et Calderon. »Schelegel, Bouterwek (1) et M. de Sismondi, qui son spéciale-

(1) Bouterwek, que en la parte de su libro en que trata del drama español ha sido muy superficial, en realidad no conocía á Alarcón más que de nombre. (V. pág. 532.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»ment occupés du théâtre espagnol, passent sous silence cet »homme, remarquable, dont Corneille admirait le genie, et »sur le compte duquel on n'a obtenu que récemment des ren- »seignements biographiques assez incomplets.»

Y en otro lugar dice:

«La facilité de l'invention distingue plus spécialement »Lope. Il y a dans Calderon une vive ardeur religieuse, une »puissance folle d'images qui rappelle l'Orient et une verve »de situatíons extraordinaires. Alarcon, plus étrange, met en »scène les Maures et les juifs; les sorciers et les sorcières, les »péruviens et les mexicains; il jette à travers ses fictions mille »inventions audacienses. Il aime le hasard et porte cet amour »de la lutte avec le destin jusqu'à l'exaltation poétique. In- »telligence distinguée, mais non populaìre, il écrit plus pure- »ment, plus nettement que la plupart de ses contemporains. »Son langage est ferme, hardi, brûlant et ne se convre pas de »métaphores et de ces feuillages d'épithètes qui surchargent »Calderon. Il aime l'action, dédaigne la phrase, et témoigne »souvent son mépris pour le vulgaire.»

Ya Nicolás Antonio reconoció el verdadero valor de Alarcón diciendo de él: «Vix uni ant alteri puritate dictionis, ur- »banitaque et copia atque inventione comparandus»; pero á pesar de ello Alarcón cayó, hasta entre sus compatriotas, en un inmerecido olvido, por razones que he de mencionar más adelante, y en tiempos muy recientes es cuando se ha procurado corregir y enmendar esta injusticia. Así D. Manuel Bernardino García Suelto, editor de la *Colección de piezas dramáticas de los autores españoles*, que empezó á publicarse en Madrid en 1826,—que, dicho sea de paso, sirvió de base el *Tesoro del teatro español*, de Ochoa,—no sólo acogió en su colección un par de piezas de Alarcón, en cuya elección partió del punto de vista extricto, ó más bien limitado, del gusto llamado clásico, sino que puso de relieve los incuestionables méritos de Alarcón, que podían servir para justificar su elección, juzgándole, aunque muy parcialmente, así:

Digitized by Google · Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«En lo que es sobresaliente Ruiz de Alarcón es en el len»guaje. Ningún escritor español le ha poseído con más pure»za, propiedad y corrección. No tememos asegurar que es uno »de los mejores, si no es el primero, de los hablistas castella»nos. Es un modelo que debe estudiarse continuamente. Su »versificación, llena, fácil y sonora, no es tan pintoresca como »la de Tirso, ni tan poética como la de Lope y Calderón; pero »no se encuentran en ella los resabios de mal gusto que intro»dujo Góngora.»

Añade luego que las más de sus piezas son admirables por su invención y por su interés, y que en casi todas ellas se halla más instrucción, perfección artística y buen gusto que en las de sus contemporaneos.

Si ya un clasicista en un tiempo en que en España no se osaba reconocer las bellezas del drama antiguo español sino muy tímida y parcialmente, no podía menos de alabar abiertamente, por lo menos, la perfección de lenguaje y téonica, y la fina educación de gusto que se observan en las obras de Alarcón, debían los críticos españoles, cuando aspiraron en tiempos más modernos á colocarse en un punto libre de prejuicios, nacional, cuán grande tesoro y por cuánto tiempo desconocido poseían en Alarcón, y aprender á estimar su alto valor. Por esto los más modernos historiadores de la comedia patria han rivalizado en la alabanza de Alarcón. Así Morón, dice (l. c., VII, 375):

«Hay invención, enredo, regularidad, belleza en la versi»ficación y cierta grandeza en las comedias de Alarcón, y su »reputación es muy inferior á su mérito, que debe colocarle »en el rango de nuestros primeros poetas dramáticos. Él llevó »á la perfección la comedia de costumbres..... Aunque el mé»rito principal de éste sea considerado como poeta cómico, no »por eso dejó de cultivar con talento el género heroico y su»blime de Calderón y Rojas, y su comedia *Ganar amigos* es »una de las más interesantes que posee el teatro español.»

D. Antonio Gil de Zárate (l. c. II, 305 y sig.), después de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lamentar la suerte de Alarcón, tanto tiempo relegado á un inmerecido olvido, prosigue:

«No obstante, merece ser colocado entre nuestros primeros »escritores dramáticos; y si aquí hubiéramos de seguir única»mente nuestro propio gusto, tal vez le preferiríamos á todos, »porque en él brillan más que en ninguno las cualidades que »constituyen la verdadera comedia. No es tan abundante como »Lope, ni tan poeta como Calderón, pero tiene más profundi»dad, más gusto, más corrección, más filosofía. El corto nú»mero de sus obras lleva tal sello de originalidad y de vigor, »que es imposible no distinguirlas de las demás. Si con alguien »pudiera confundírsele á veces, sería con Moreto; ambos se »dedicaron, en efecto, con preferencia, á los asuntos morales; »y si Moreto ostenta más arte, Alarcón es más lógico y más »enérgico.»

Oigamos al gran maestro de los críticos españoles, al famoso poeta D. Alberto Lista y Aragón, que en el segundo tomo de sus *Ensayos literarios y críticos* (Madrid, 1844), dedica una serie de artículos á algunos de los más distinguidos dramátieos españoles (á saber: Tirso de Molina, Rojas, Luis Vélez de Guevara, Moreto, Alarcón, Cañizares, Zamora, la escuela de Comella y L. F. de Moratín). Empieza el artículo sobre Alarcón con los siguientes juicios generales:

«Empezamos ahora el examen y estudio de uno de nuestros »mejores poetas dramáticos del siglo XVII, superior á todos »en la corrección del estilo, é inferior á muy pocos en la ori»ginalidad de los pensamientos y en el artificio dramático..... »Se reconocen como las principales dotes de Alarcón el arte »de interesar, que es el alma de la poesía dramática, y la gra»cia, facilidad y valentía de la expresión, con lenguaje esme»rado y correcto: esta última prenda es muy poco común en »nuestros escritores dramáticos, ya pervertidos por los vicios »del gongorismo, de la sutileza y de los conceptos de su siglo, »ó ya obligados por la precipitación á dejar mal limadas sus »obras. Podrán notarse tal vez algunos trozos demasiado poé-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»ticos, mas no aquellos otros defectos. Tiene nobleza y senci»llez, versificación pura y sostenida; adapta el lenguaje al ca»rácter del personaje, en fin, puede mirarse como uno de los »padres del idioma en una época en que ya comenzaba á per»vertirse. La dirección de la fábula es la misma que la de Cal»derón, á quien tomó por modelo en esta parte (1); pero le »excede en la descripción de los caracteres, muy poco variada »en aquel rey de la escena. Alarcón los supo variar y contras»tar, y tres de sus comedias, *La verdad sospechosa*, *Las pare»des oyen* y *La prueba de las promesas*, pueden sufrir la com»paración con las de Terencio, á quien se parece mucho nues»tro autor en la elegancia de la dicción y en las intenciones »morales de la fábula..... Calderón le excedió en la fuerza poé»tica y en el arte de anudar y desenlazar la acción, Lope en »la ternura, Tirso en la malignidad, Moreto en la sal cómica, »Rojas en las situaciones trágicas. A todos los demás es supe»rior en estas dotes, y á los colosos que van nombrados, en la »corrección sostenida de la frase. El gusto de Alarcón estaba »más exento de vicios, aunque su genio no fuese tan fecundo »en bellezas. Las comedias que hemos leído de él son todas »originales, ya en cuanto á los argumentos, ya en cuanto á »las situaciones. Leyendo á Moreto nos acordamos de Lope y »de Tirso, aunque mejorados. Calderón se copió muchas veces »á sí mismo. Alarcón no copia á nadie ni se repite. Sus situa»ciones son siempre nuevas, lo que parecía imposible después »de las mil y ochocientas comedias de Lope de Vega. Sus re»cursos dramáticos están bien graduados y en proporción con »las situaciones. Su diálogo es vivo, interesante, lleno de gra»cias y de respuestas inesperadas en situaciones cómicas, y de »emociones terribles en las trágicas.»

Oigamos, por último, al también ventajosamente conocido como poeta D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que ha antepuesto

(1) Calderón nació en el año 1600, cuando Alarcón debía ya de haber escrito algunas comedias.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

á su ya mencionada edición de las *Comedias* de Alarcón un ensayo: *Caracteres distintivos de las obras dramáticas de Don J. R. de Alarcón* (1). Dice, entre otras cosas:

«Un hombre obscuro, traído de Indias á España por el de»seo de mejorar su fortuna, emprendió y consiguió lo que por »falta de voluntad, intención ó peculiares disposiciones no »fué dado acabar á Lope, á Tirso, á Calderón de la Barca ni »aun á Moreto, el gran perfeccionador de invenciones ajenas. »Este hombre, que preparó desde España el advenimiento de »Molière, del poeta cómico por excelencia, fué D. Juan Ruiz »de Alarcón y Mendoza..... Ninguno se dedicó de propósito, »como él, á este género de poesía fructífera, madura; ninguno »dejó, como él, modelos de la comedia de carácter, modelos »imitados después por extranjeros y nacionales y nunca exce»didos..... La novedad que Montalván admiraba en las come»dias de Alarcón, novedad que llegaba para él hasta la *extra»ñeza*, no podía consistir en la trama ni en los lances, porque »en esto cada autor se esforzaba á ser nuevo; tenía que nacer »principalmente de que Alarcón pintaba caracteres morales »entre poetas que sólo reproducían caracteres caballerescos; »tenía que nacer de que Alarcón aspiraba á corregir entre »poetas que sólo se proponían deleitar. (El señor Hartzenbusch »quiere decir con esto que Alarcón se esforzaba él solo entre »los dramáticos españoles de aquel tiempo, por realzar lo *univer»sal humano*, mientras los demás se circunscribían á presen»tar lo *específico español* de aquel tiempo)..... Él introdujo »otra grande novedad para su época, modificando el persona-

(1) Además de muchos de los juicios aquí citados sobre Alarcón, ha publicado los no menos favorables de Fabio Franchi, Francisco Lanini y Sagredo, Martínez de la Rosa y Mesonero Romanos.—Véanse también los juicios críticos sobre Alarcón, de Lemcke (l. c., parte III, págs. 506-511), y Leopoldo Schmidt (*Ueber die vier bedenteudsten dramatiker der Spanier*, págs. 12-15). El último le llama con razón creador de la moderna comedia de carácter, y hace notar que es, entre los poetas dramáticos españoles, el más comprensible para nuestro tiempo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»je del criado cómico ó gracioso, quitándole el carácter filosó»fico bufón con que de ordinario se le representaba, y redu»ciéndole á ser un sirviente de confianza. Como en las obras »de Alarcón entraba la filosofía por base, no había necesidad »de ponerla en boca de un personaje inferior; como el gusto »de Alarcón era más escrupuloso que el de sus compañeros de »arte, le repugnaba una figura que ofendía repetidas veces la »ley del buen gusto; como Alarcón, en fin, buscaba la verdad »en sus obras, y el gracioso, tal como solía introducirse, no »era personaje verdadero, sino convencional, queríale nuestro »autor en las tablas como venía á ser en el mundo. Esto lo »habían conocido ya y dicho varios dramaturgos; Alarcón »lo dijo y lo puso en práctica. La brevedad de los diálogos, el »cuidado constante de evitar las repeticiones y la manera sin»gular y rápida de cortar á veces los actos, acaban de diferen»ciar completamente las obras de Alarcón de las de todos »nuestros dramáticos contemporaneos suyos..... Feliz en la »pintura de los caracteres cómicos para castigar con ellos el »vicio, como en la invención y desarrollo de los caracteres he»roicos para hacer la virtud adorable; rápido en la acción, »sobrio en los ornatos poéticos, inferior á Lope en la ternura »respecto á los papeles de mujer, á Moreto en la viveza cómi»ca, á Tirso en travesura, á Calderón en grandeza y habilidad »para los efectos teatrales, aventaja sin excepción á todos en »la variedad y perfección de las figuras, en el tino para mane»jarlas, en la igualdad del estilo, en el esmero de la versifica»ción, en la corrección del lenguaje..... Verdaderamente los »contemporáneos de Alarcón no podían tasar bien el mérito »especial de aquel hombre. Sus comedias debían producir poco »efecto en el público, porque sus bellezas no eran muy percep»tibles para él, y sus defectos (de los cuales ya es razón decir »algo) no eran de los que entonces fácilmente se perdonaban. »Era Alarcón escritor único en su género, y así sus obras ha»bían de tener algo de aquella extrañeza que apuntó Montal»ván, la cual amortiguaría el brillo de las bellezas, poniendo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»de realce las faltas. Ya hemos visto que los argumentos de »sus fábulas eran graves por lo común: primer inconveniente »para que una obra guste á gentes que lo primero que buscan »en el teatro es divertirse. Sus graciosos no eran bufones: otro »inconveniente gravísimo para aquel tiempo; sus enamorados »eran poco discreteadores y no muy pendencieros, por lo cual »parecerían fríos; sus damas (y esta sí que realmente era falta »crecida) pecaban tal vez de egoistas y prosaicas, por lo cual »en varias comedias de Alarcón flaqueaba también el interés. »Introducía mucha acción en sus dramas, la llevaba con rapi»dez, variaba á cada paso el lugar de la acción, y de ello re»sultaba que el espectador no le tomaba gusto. La repugnante »situación de un hombre luchando con una señora, y el odioso »carácter de la mujer que tercia en daño del honor de otra, »no son raros en las obras de nuestro poeta filósofo, poco filó»sofo en esta parte. Añádase á lo dicho una versificación más »limpia que música, una locución más exacta que pintoresca, »y dígase si no era preciso que un auditorio acostumbrado al »tono enfático y campanudo de muchos autores estimase poco »las comedias de D. Juan de Alarcón, por lo mismo que en«tendían sus pensamientos perfectamente.—Esto es trivial— »exclamaba el descontentadizo mosquetero que tiranizaba el »patio de la Cruz y del Príncipe;—estos son conceptos de »poeta de primera tonsura; no es esto lo que merece los bra»vos y palmadas de un auditorio culto!—Hoy no es así: para »nosotros todo el teatro antiguo español, desde Lope acá, ofre»ce un viso, un tinte, un colorido de antigüedad casi unifor»me: objetos distantes entre sí, vistos de lejos aparecen de un »mismo plano. La posteridad ha empezado á resarcir, á pre»miar á Alarcón; la extrañeza que le perjudicó para su siglo, »no lo es para el nuestro; antes, cabalmente de todos nuestros »antiguos dramáticos, Alarcón es el que más se avecina á la »comedia moderna; por Alarcón es, en mi concepto, por donde »se ha de principiar el estudio del antiguo teatro español.»

Después de juicios tales se preguntará con razón cómo ha

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sido posible que un poeta de esta significación hubiera sido olvidado tan pronto por sus compatriotas y descuidado tanto tiempo por la posteridad. La posteridad podría disculparse de ello con el hecho de que las obras de Alarcón han pertenecido, hasta tiempos recientísimos, á las más raras de la literatura dramática de España (1), lo cual, sin embargo, fué á su vez

(1) En 1852 es cuando ha aparecido una edición de las *Comedias* de Alarcón, accesible á todos y completa: la de D. Juan Eugenio Hartzenbusch en la «Biblioteca de autores españoles» (tomo 20). Puede verse cuán raras han llegado á ser las dos partes de la edición antigua (Madrid, 1628, y Barcelona, 1634) en la obra citada, así como en Ferdinand Denis (*«Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal»*, (París, 1839, 8, tomo II, páginas 237-238); Schack; Brunet (*Manuel*, s. v. Alarcón). La biblioteca imperial de Viena posee ahora las dos partes. El ejemplar de la segunda parte, adquirido recientemente, tiene la licencia que faltaba al que vió Hartzenbusch, de donde resulta que la edición de 1634 es en realidad la *primera* y *única* antigua, reposando, por lo tanto, en un error la noticia de Brunet y otros, de que también esta parte apareció en 1628; y suprime el fundamento de la duda de Hartzenbusch. En una hoja que sigue inmediatamente á la del título, y que está señalada ¶ 2, lleva la «Aprobación y censura del Padre Fray Chrysóstomo Bonamich», fechada en «Barcelona, en 2 de Abril 1633»; la «Vista», de D. Ramón de Santmenat, de 9 de Abril de 1633, la «Aprouacion y censura á mandamiento del »muy il.e P. D. Francisco de Eril Abad de sant Cugát y Canciller deste »Principado... En San Agustin, oy 12 de Abril de 1633», firmado: Fr. Agustín Osorio, y finalmente el *Imprimatur* de aquel canciller: *Die 21. Aprilis 1633.* Sigue en la hoja próxima la dedicatoria de Alarcón al señor don Ramiro Felipe de Guzmán, etc. (v. Hartzenbusch, l. c. p. XLVIII). Además de las veinte comedias publicadas por Alarcón mismo en estas dos partes, se han dado á conocer en impresiones separadas, ó en colecciones, ocho más que proceden de él en todo ó en parte; así que la edición de Hartzenbusch contiene veintisiete comedias (la que compuso Alarcón en común con Tellez, *Cautela contra cautela*, la había ya impreso Hartzenbusch en su edición de las comedias del último, en el tomo 5.º de la «Biblioteca de autores españoles», y por esto la suprime aquí). Según sus cálculos, hechos con mucha verosimilitud, puede darse la siguiente lista cronológica de las mismas (pág. XI), en que pongo las variantes de los títulos entre paréntesis y señalo las piezas que no hallamos en las dos partes de la antigua edición con una * antepuesta:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

consecuencia de que su nombre cayera en olvido desde tan temprano entre el público de teatro. La mejor explicación de esto la dan las noticias biográficas, por esparcidas que sean, y

El desdichado en fingir	
(Véase su refundición bajo el título de *Quién engaña más á quién*)	1599
* *La culpa busca la pena*	
La cueva de Salamanca	
La industria y la suerte	1600
(y *La suerte y la industria*).	
* *Quien mal anda en mal acaba*	1602
(y *Los dos locos amantes*).	
El semejante á sí mismo	Antes de 1616
La prueba de las promesas	Antes de 1621
La verdad sospechosa	Antes del 31 Marzo 1621
(y *El mentiroso*).	
Los favores del mundo	
(y *Ganar perdiendo*)	
Las paredes oyen	
(y *También las paredes oyen*)	Representado antes del
Mudarse por mejorarse	21 de Enero de 1622
(y *Dejar dicha por más dicha*, y *Por mejoría*)	
Todo es ventura	
* *Hazañas del marqués de Cañete* (juntamente con otros ocho poetas)	Impreso en 1622
* *Siempre ayuda la verdad*	
* *Cautela contra cautela*	Impresas en 1627
(ambas en común con Tellez).	
Ganar amigos	
(y *Quien priva aconseja bien*, y *Lo que mucho vale mucho cuesta*)	Antes del 25 de Enero de 1631
El examen de maridos	
(y *Antes que te cases mira lo que haces*)	
* *No hay mal que por bien no venga*	
(y *D. Domingo de D. Blas*)	
* *Quién engaña más á quién*	Antes de 1634
(y *Dar con la misma flor*, arreglo de *El desdichado en fingir*)	

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

para las que se han hallado en tiempos recientísimos algunos notables datos (1).

Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza procedía de la antigua y famosa familia de los Ruizes de Alarcón, una de cuyas ramas se estableció en las posesiones que los españoles tenían en las Indias occidentales (2). Allí, en el reino de Nueva Es-

---

Los empeños de un engaño....................	Impresos en 1634
(y *Los engaños de un engaño*)...............	
El dueño de las estrellas......................	
La amistad castigada.	
La manganilla de Melilla.....	
El Anticristo...................................	
* *El tejedor de Segovia,* primera parte........	
El tejedor de Segovia, segunda parte..........	
Los pechos privilegiados.................... .	
(y *Nunca mucho costó poco*).................	
La crueldad por el honor.................. .	

La comedia *La hechicera*, que se halla también bajo el nombre de Alarcón, no es de nuestro Juan Ruiz, sino de su coetáneo Andrés Alarcón y Rojas.

(1) El señor Chasles dice respecto á esta injusticia del público y al intento de explicarla por datos recientemente hallados acerca de sus circunstancias temporales y personales: «Il a fallu toutes les recherches réu»nies et successives de Nicolas Antonio, de M. Salvá, de M. Ferdinand »Denis et les nôtres propres, pour déterminer à peu près comment Alarcon »a vécu et où il a vécu. Parmi les problèmes historiques il en est peu de »plus curieux et de plus étranges: l'explication en est simple, bien que »personne ne l'ait indiquée.» Después de escrito esto, las investigaciones de Hartzenbusch han contribuído esencialmente á la explicación de esas circunstancias. (*a*)

(2) Acerca de esta familia, que pertenece á las antiguas y más célebres de la nobleza castellana, ha escrito una obra un miembro de la misma, D. Antonio Suárez de Alarcón, marqués de Trocifal. La obra se titula *Relaciones genealógicas de la casa de los marqueses de Trocifal, condes de Torresvedras, su baronía Zevallos de Alarcón, y por la casa, y primer apellido Suárez* (Madrid, 1656). En esta rara obra, de que tengo delante un ejemplar que posee la biblioteca imperial de Viena, nada se dice personalmente de nuestro poeta, aunque es indudable que perteneció

(*a*) Apenas es necesario advertir que la publicación del excelente libro de D Luis Fernández Guerra, en 1871, ha renovado por completo la biografía de D. Juan Ruiz de Alarcón. (M. M. y P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

paña, en la ciudad mejicana de Tasco *(a)*, nació Alarcón (1). Probablemente hizo sus estudios en el colegio de nobles de Méjico, que había fundado allí á principios del siglo XVII el

---

á esta familia. Así en la página 212 se cita el matrimonio del conquistador de Alarcón (un castillo de Cuenca) y antepasado de Alarcón, Fernán Martínez con Elvira Ruiz, y de aquí la denominación de sus sucesores, Ruizes de Alarcón; en la página 267 se nombra el padre de la rama á que pertenecía nuestro poeta, á saber, Perafán de Alarcón, que se casó con Constanza de Mendoza, y de aquí el segundo apellido, y Mendoza, y después se dice (pág. 268) de los descendientes de la misma: «Desta casa han »salido muchos caballeros que han poblado en diferentes partes, y en las »Indias, cuyas sucesiones dejo de referir, porque no llegaron á mis manos »los papeles de todos», y al final del tercer libro (pág. 304) se repite una vez más y expresamente: «Otros muchos caballeros Alarcones hay en di»versas partes de estos reinos, y en las Indias, de los cuales y de su as»cendencia no sé hace relación, por no haber llegado á mis manos los pa»peles y noticias necesarias para comprobar sus sucesiones, pero es, sin »duda, que todos proceden de D. Fernán Martínez de Zevallos, conquista»dor de Alarcón y adelantado mayor de su frontera», etc. Alarcón, en su pieza *Los favores del mundo* (primera de la primera parte), ha llamado á su héroe Garci Ruiz de Alarcón, y aun cuando no esté yo del todo conforme con el señor Chasles en suponer que en éste quiso personificarse á sí mismo y llevar á la escena rasgos de su propia vida—pues Garci Ruiz es un héroe guerrero que se había distinguido en la batalla de Jerez de la Frontera, contra los moros, y de quien se enamoraban todas las damas,—se presenta, sin embargo, en ella un pasaje en que el poeta recuerda con orgullo su noble ascendencia. Es este pasaje aquel en que la dama Anarda pregunta al criado de Garci Ruiz, Hernando, refiriéndose á su señor: *¿Es caballero?*, y Hernando responde:

¿Tan mal
Os informa su apellido?
La Mancha no lo ha tenido
Más antiguo y principal.

Por el contrario, supone Hartzenbusch (pág. XXXI) que Alarcón en el D. Juan de Mendoza de su comedia *Las paredes oyen*, se pintó á sí mismo de modo mucho menos discreto en su pobreza y su fealdad corporal, si bien también aquí realza su encumbrado linaje.

(1) Baltasar de Medina *Crónica de la provincia de San Diego de Méjico de religiosos descalzos de San Francisco* (Méjico, 1682), pág. 251; véase Ochoa, *Tesoro del Teatro español*, IV, 432.

(a) No en Tasco, sino en la propia ciudad de Méjico, según lo comprueba el hallazgo de su partida de bautismo (M. M. y P.).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

príncipe de Esquilache para los hijos de los caciques y de la nobleza española *(a)*. En el año de 1622 tomó morada en España, según los registros de la Inquisición (1). En 1628 (2) publicó en Madrid la *Primera parte* de sus «Comedias», llamándose en el título *Relator del real Consejo de las Indias, por su Majestad*, puesto que parece haber pertenecido á los de más consideración y provecho; y en la dedicatoria de este tomo á D. Ramiro Felipe de Guzmán, duque de Medina de las Torres, etc., gran canciller de las Indias, etc., se firma *El Licenciado D. J. R. de A. y M.* Habla aquí con su jefe, no en el tono sumiso de un favorecido, sino más bien como un noble á otro que está en categoría más elevada que él. Dice al final del mismo: «Estas, »pues, ocho comedias, si no lícitos divertimientos del ocio, vir»tuosos efectos de la necesidad, en que la dilación de mis pre»tensiones me puso, reciba V. Ex. en su protección, que si »bien parecerá que por haber pasado la censura del teatro, no »necesitan de tan gran defensa, tal es la envidia, que la han »menester.» Así, pues, escribió comedias, no por vocación interna y puro pasatiempo, sino más bien por necesidad para

(a) Alarcón hizo los estudios de jurisprudencia, hasta el grado de bachiller, en la Universidad de Salamanca, y tomó el grado de licenciado en la Universidad de Méjico (M. M. y P.).

(1) Véase Ferdinand Denis, (l. c. pág. 237.)—Hartzenbusch ha presentado datos (págs. XXVII-XXX) que hacen muy verosímil el que Alarcón se fué á España y residió algún tiempo en Sevilla ya en el primer decenio del siglo XVII. En 1621 se habían representado ya ocho de sus comedias en los teatros de España.

(2) Sin embargo, el privilegio y las licencias llevan la fecha de 1622, por lo cual se deduce que ya antes de este año se había establecido en España, y probablemente al cabo de seis años (la «Tasa» y la «Fe de erratas» son de 1628), y después que alcanzó el favor del duque de Medina y un puesto considerable por mediación de él, halló un impresor para aquéllas, pues en el privilegio y en las licencias se le llama todavía *autor* y D. Juan Ruiz de Alarcón, y en la «Fé de erratas» es donde por primera vez se le añade el título del cargo que ocupaba. (Véase Hartzenbusch, l. c., pág. VIII.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

poder merecer algo mientras se iba dilatando el logro de sus pretensiones para obtener una posición oficial.

Entonces hizo ya representar algunas de sus comedias y, según parece, no sin aplauso; pero apenas hizo su entrada en el teatro le persiguió la envidia, y sólo como medio de protección contra ésta solicitó el favor de poder exornar la edición de sus comedias con el nombre del duque. Pero ¿quién tenía más motivo para envidiarle que sus compañeros de profesión, los poetas dramáticos, que en seguida le reconocieron como un rival peligroso? Y tanto menos querían dejarle avanzar cuanto que era un extraño, un criollo, un español nuevo, á quienes trataban constantemente los viejos españoles con desdén y envidia. Que Alarcón, empero, se avergonzaba de solicitar el favor de sus contemporáneos ó el del público; que á su envidia oponía el aprecio de sí mismo, á su menosprecio un orgullo reduplicado, es cosa que resulta de sus obras, que llevan el sello de un espíritu independiente y orgulloso, y sobre todo resulta del apóstrofe al público, «El autor al vulgo» que precede al primer tomo de sus *Comedias*, escrito en un tono sobremanera picante y modelo de orgullosa provocación. Es tan característico que lo pongo aquí:

«EL AUTOR AL VULGO

»Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es me»nester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas co»medias; trátalas como sueles, no como es justo, sino como es »gusto, que ellas te miran con desprecio, y sin temor, como »las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden »sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré »de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no »lo son, el dinero que te han de costar» (1).

---

(1) Hace juego con esto el proemio «Al vulgo», que pone Alemán á la cabeza de su *Vida de Guzmán de Alfarache*, si bien luego le sigue un cortés y comedido discurso: «Al discreto lector.» El Sr. Chasles, que, como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

La envidia de los rivales de Alarcón debía acrecentarse más cuando alcanzó un puesto de consideración y provecho, que cuando sólo se distinguía como poeta de la corte. Buscábanle, pues, ya en serio, ya en broma, por blanco de sus burlas y para ponerle en ridículo. Se han conservado muchas poesías satíricas de los compañeros de arte y contemporáneos de Alarcón dirigidas contra éste, que prueban lo que acabamos de decir; como una *letrilla* atribuída á Góngora ó Quevedo, *seguidillas*, etc. (v. Harzenbusch, págs. XXXI-XXXIV). Una ocasión singularmente propicia de saciar la inquina que contra él tenían, les dió la descripción poética de una fiesta de la corte, probablemente la fiesta en honor del príncipe de Gales, el 21 de Agosto de 1623, en Madrid, fiesta en que se corrieron toros y hubo juegos de cañas. La dicha descripción fué encargada por el duque de Cea á Alarcón, y éste, probablemente porque la poesía como de circunstancias tenía que estar preparada muy de prisa y él no era un trabajador muy vivo, hizo que le ayudaran cuatro amigos: los poetas Mira de Amescua, Luis de Belmonte, Anastasio Pantaleón y un D. Diego, y, como es natural, tal poesía de ocasión hecha así, de prisa y corriendo, entre muchos, no fué de gran valor poético. Alarcón fué, pues, escogido para hacérselo expiar, y se unieron trece poetas para ejercitar cada uno de ellos en una décima su ingenio á costa de él. Estas *Décimas satíricas á un poeta corcovado, que se valió de trabajos ajenos*, nos las ha conservado José de Alfay. (*Poesías varias de varios grandes españoles ingenios*, Zaragoza, 1654). En ellas los trece poetas no supieron hacer objeto de sus sátiras más que aquel recurso á la colaboración extraña, que presentaban como plagio, y la fealdad corporal de Alarcón. Alarcón tenía joroba por pecho y espalda, nueva corroboración de la conocida observación fisiológica de que los

---

es natural, no deja de traducir el picante prólogo de Alarcón, ha dado en él un tropezón cómico, pues traduce, leyendo *silvas* en vez de *silbos*, esta palabra por *grandes forêts (¡le parterre!)*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

jibosos, cuando tienen dotes espirituales, poseen de ordinario en alto grado la agudeza del entendimiento y un orgullo confinante en la independencia. Entre aquellos trece poetas se hallan los más celebrados nombres de aquel tiempo, como Quevedo y Góngora, que ya antes se habían burlado de Alarcón, Pérez de Montalbán, Luis Vélez de Guevara, Téllez (Tirso de Molina), Antonio de Mendoza, Mira de Amescua, uno de los colaboradores en la desgraciada poesía de encargo, y otros, y entre ellos ¡hasta el noble, el apacible Lope de Vega! Y tales poetas no se avergonzaron de poner en ridículo los defectos corporales de Alarcón con comparaciones y motes, como «camello enano, cohombro, poeta entre dos platos, etc. (1)» Para poner á salvo su honor, procura Harzenbusch (que ha vuelto á reimprimir estas décimas, págs. XXXII-XXXIV) explicarlo todo ello como una broma de sociedad, un llamado *vejamen*, de los que eran corrientes entonces en los círculos de los poetas festivos, á la cual parece haber dado motivo Alarcón (v. l. c., pág. XXIII), dejando de acudir á la tal tertulia poética, recayendo sobre el ausente que así faltó á su palabra el castigo del ingenio. Voy á insertar algunos de estos epigramas, que caracterizan muy bien al que fué objeto de ellos y á los que los hicieron, y algunos de los cuales contienen además noticias que pueden utilizarse para la biografía de Alarcón.

De D. Luis de Góngora:

> De las ya fiestas reales
> Sastre, y no poeta seas,
> Si á octavas, como á libreas,
> Introduces oficiales.

---

(1) ¡Cuán noblemente contestó Alarcón á tales burlas! (*Los pechos privilegiados*, acto 3.°, escena XIII.)

> Culpa á aquel que, de su alma
> Olvidando los defetos,
> Graceja con apodar
> Los que otro tiene en el cuerpo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

De ajenas plumas te vales:
Corneja, desmentirás
La que adelante y atrás,
Gémina concha, tuviste:
Galápago siempre fuiste,
Y galápago serás.

De Lope de Vega:

¡Pedirme en tal relación
Parecer! Cosa excusada;
Porque á mí todo me agrada,
Si no es Don Juan de Alarcón.
Versos de tirela son;
Y así, no hay que hacer espantos,
Si son centones ó cantos;
Que es también cosa cruel
Ponella la culpa él
De lo que la tienen tantos (1).

De Quevedo:

Yo ví la segunda parte
De Don Miguel de Vanegas,
Escrita por Don Talegas
Por una y por otra parte.
No tiene cosa con arte;
Y así, no queda obligado
El señor Adelantado,
Por carta tan singular,
Si no volverle á quitar
El dinero que le ha dado.

(1) Nótase como rasgo que pinta el carácter de Lope, que éste no se burla de los defectos corporales de Alarcón y se limita á su pecado literario.—Lope creía además tener motivos para burlarse de Alarcón á causa de hallarse en el acto 3.°, escena VI de *Las paredes oyen*, de Alarcón, una alusión satírica á su pieza *Los donaires de Matico* (v. Hartzenbusch, página XXXIII.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

De Gabriel Téllez:

Don Cohombro de Alarcón,
Un poeta entre dos platos,
Cuyos versos los silbatos
Temieron, y con razón,
Escribió una relación
De las fiestas, que sospecho
Que, por no ser de provecho,
Le han de poner entredicho;
Porque es todo tan mal dicho
Como el poeta mal hecho.

Del doctor Mira de Amescua:

Alarcón, Mendoza, Hurtado,
Don Juan Ruiz, ya sabeis
Que la mitad me debeis
Del dinero que os han dado,
Porque soy el que ha inventado
El componer de consuno (1).
No pienso daros ninguno.
Si las leyes son iguales,
Esa cuenta no es muy diestra,
Pues cada comedia vuestra
No saliera á doce reales.

De Alonso Salas Barbadillo:

El segundo Claramonte,
Por llenar más presto el vaso,
No fué al monte del Parnaso
Por agua, sino á Belmonte.
Ya en soberbia es Rodamonte,
Porque en Belmonte le han dado

(1) Nota á esto Hartzenbusch que ha de entenderse que Mira de Amescua no pretende la recompensa por haber ayudado á componer la poesía, sino como introductor de las refundiciones de comedias en colaboración con otros. Por lo demás, esta décima es muy obscura y tiene un verso de más.

Digitized by Google	Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

El estilo más rodado;
Y pudiéralo excusar:
Que él tiene para rodar
Una bola en cada lado.

El reproche capital que se echa en cara á Alarcón en estos epigramas contra él, es, fuera de los chistes sobre su imperfección corporal, chistes deshonrosos para sus autores; que en el poema que hizo para aquellas fiestas se valió de la ayuda de otros, entre los que nombran á Mira de Amescua y Luis de Belmonte (1), y que en general, hasta tal punto la había adornado con plumas ajenas, que más parecía un centón mal zurcido que una obra de invención propia. Este reproche pudo haber sido justo con respecto á este poema de encargo, que Alarcón tuvo pue hacer con toda premura, teniendo que necesitar la ayuda de otros y cayendo en la culpa de algunos plagios. Pero sería doblemente injusto si se quisiera hacerle valedero contra el resto de sus obras, pues no sólo se distinguen éstas por la originalidad de invención y exposición, sino que bajo este aspecto no es fácil que á nadie le jugaran peores pasadas que á Alarcón, cuyas mejores piezas ya en vida suya fueron atribuídas á otros y representadas é impresas con el nombre de poetas más favorecidos del público (2). Por esto se

(1) De estos dos poetas, Mira de Amescua se sirvió mucho de la colaboración de otros, y Belmonte escribió muchas de sus comedias siguiendo el mismo procedimiento. Por lo demás, el primero se sirvió también de las obras de sus predecesores, como en su *Ermitaño galán*, del *Abraham*, de Hrôswitha, y en *La Fénix de Salamanca*, de Tirso de Molina.

(2) He hecho notar más arriba, cómo por error de Corneille—que rectificó más tarde (v. Puibusque, l. c. pág. 156)—fué atribuído el modelo de su *Menteur*, *La verdad sospechosa*, de Alarcón, por algunos ya entonces á Lope de Vega, y por otros á Rojas, error que se ha transmitido hasta nuestros días. Así, en una impresión separada del *Examen de maridos*, de Alarcón, que tengo á la vista, se le atribuye á Lope (también en la edición de las *Comedias* de Lope, XII, hecha en Zaragoza en 1633, así como *La verdad sospechosa* en el tomo ilegítimo) y en otros impresos á

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

vió movido, cuando en 1634 publicó en Barcelona la parte segunda de sus *Comedias* (que contiene 12 piezas), á decir expresamente en el prólogo al lector:

«Sabe que las ocho comedias de mi primera parte, y las doce »de esta segunda, son todas mías, aunque algunas han sido »plumas de otras cornejas, como son el *Tejedor de Segovia*, la »*Verdad sospechosa*, *Examen de maridos* y otras que andan »impresas por de otros dueños: culpa de los impresores que les »dan los que les parece, no de los autores á quien las han atri»buído, cuyo mayor descuido luce más que mi mayor cuidado: »y así he querido declarar esto, más por su honra que por la »mía; porque no es justo que padezca su fama notas de mi ig»norancia, etc.» (1)

Si aquel prólogo de la primera parte era una soberbia y altanera provocación de la fuerza juvenil, conscia de sí misma, que halla ruín y limitado el mundo, esta es la sonrisa amarga, casi desdeñosa, del hombre maduro y desengañado, pero que todavía deja percibir al través del tono, ligeramente irónico,

---

Montalván. Igualmente su *Tejedor de Segovia* ha sido atribuído ya á Calderón, ya á Rojas. Aun cuando es indudable que la culpa de tales imposturas hay que achacarla á la avidez de los libreros, esto prueba ya cómo habían conseguido los rivales de Alarcón dejar en la obscuridad su nombre y relegarlo al olvido.

(1) Véase Puibusque, (l. c. pág. 430), y Schack. Alarcón se queja más amargamente de estas cornejas literarias en su *Don Domingo de Don Blas*, en que cuenta el gracioso la conocida fábula de la corneja que se vistió con plumas ajenas, y termina con la siguiente moraleja:

Y pluguiera á Dios que dieran
siempre con igual rigor,
esta pena al mismo error:
que yo sé bien, que advirtieran
menos falsos más de cuatro,
que con ajeno vestido
el aplauso han merecido
del púlpito, y del teatro.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de modestia y resignación, un amor propio todavía bastante altivo.

Este espíritu noble, soberbio, abandonó la envoltura material que tan poco le correspondía, en Madrid, el 4 de Agosto de 1639 (1).

Después de estas noticias desparramadas, y de los pocos rasgos del carácter de Alarcón que nos han sido conservados, ya no excitará la admiración el que fuera desconocido de sus coetáneos y olvidado por la posteridad. ¿Podía esperar otra cosa, en las circunstancias de entonces? ¿Con la multitud de talentos dramáticos, efectivamente distinguidos y extraordinariamente fecundos, podía esperar que llegaría á ser gustado y celebrado un poeta á quien no ayudaba el ser compatriota, pues los antiguos españoles procuraban rebajar á los descendientes españoles de las provincias ultramarinas? (*a*) ¿Podía esperarlo un poeta que no solicitaba el favor del público, que despreciaba á la muchedumbre ignorante, y que se atrevía á decirle que la tomaba por lo que era? Un poeta que desdeñaba el hacer que le protegiera el compadrazgo, que más bien provocaba la envidia y las persecuciones de sus camaradas, pues era demasiado altivo para olvidarse de su elevada posición, de la que recibió del nacimiento, el rango y el favor de la corte. ¿No hemos visto acaso que provocó por ello, sobre todo, una conjuración formal de sus coetáneos, que no le podían perdonar aquel encumbramiento, que aprovecharon las faltas de un precipitado trabajo de encargo, y hasta sus defectos corporales, para caer con raro concierto sobre él, ponerle en ridículo y echarle á perder por completo á los ojos del público? (2) Se debe pensar todavía á

(1) Hartzenbusch ha demostrado con documentos la fecha de la muerte de Alarcón (l. c. pág. XXX.)

(*a*) Este es mero capricho y preocupación de Wolf. La patria americana de Alarcón para nada influyó en el favor ó el disfavor que obtuvo entre sus contemporáneos. (M. M. y P.)

(2) Los más magnánimos de esta conjuración de satíricos, Lope de Vega y Montalbán, procuraron rectificar en algo la injusticia que con

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

este propósito que ya, después de Alarcón, subieron en el favor del público Calderón y sus sucesores, y que de sus predecesores, fuera de Lope, muy pocos se pudieron conservar á su altura. Si á pesar de esto se conservaron por más tiempo en la escena algunas piezas de Alarcón, como *El Tejedor de Segovia*, *La Verdad sospechosa*, *Examen de maridos*, *Las paredes oyen*, y si se osaba atribuirlas á los poetas más gustados y más célebres, como á Lope, Calderón, Rojas, esto es una prueba contundente de su valor absoluto, del mérito de Alarcón, independiente de circunstancias personales y del tiempo. Pero en esto descansa la apelación á la posteridad imparcial para que rehabilite á un hombre contra quien se cometió injusticia por pasión de partido, disfavor y negligencia, y cuyo nombre merece que ella lo celebre junto á los de Lope, Calderón y Tirso de Molina. Y para contribuir á ello con mis fuerzas, voy á hablar de algunas comedias de Alarcón en particular (1).

Alarcón se ensayó en casi todos los géneros de comedia entonces corrientes. Así es que se conservan de él muchas piezas del género heroico. Acerca de éstas se ha expresado tan bien y hermosamente Schack, que voy á insertar aquí sus palabras:

«Ninguno de los dramas de Alarcón deja de sobresalir por »sus bellezas particulares; sin embargo, descuellan, entre todos »aquellos que pueden llamarse heroicos y cuyo argumento se »funda en la historia ó en la tradición nacional. El carácter ro-

---

Alarcón habían cometido. El primero, en su *Laurel de Apolo*, cita, elogiándolo, á Alarcón, y Montalbán, en su *Para todos*, le justifica aún más, según su mérito, expresándose así acerca de sus comedias: «Las disponía con tal »novedad, ingenio y acierto, que no había comedia suya qne no tuviese »mucho que admirar, y nada que reprender, que después de haberse es»crito tantas, era gran maestra de su caudal fertilísimo.»

(1) Lista (l. c. pág. 177) dice, con razón, de Alarcón: «Este poeta no es »de aquellos que para conocerlos debidamente basta examinar una ú otra »de sus piezas, y presentar muestras de su estilo. Siendo, como es, original »en todas sus producciones, es preciso examinar las comedias de mérito »que escribió.»

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»mántico peculiar que imprimía su sello en la vida de España »en esa época, aparece en sus obras con más plenitud y con »mayor fuerza que en ningunas otras. La grandeza y la sublimi»dad que había persistido desde siglos en los romances popula»res, y exaltado hasta el extremo la imaginación y los afectos »de los españoles; el amor y la ternura caballeresca que suge»ría á los enamorados sus cantos ante las ventanas de sus damas, »se presenta en las comedias de Alarcón bajo otra forma y con »mayor viveza. Ese pueblo formal y satisfecho, lleno de herois»mo y de fe, ingénita en España largo tiempo hacía, se presen»ta á nuestra vista en su vida y en sus obras; y á su lado el »otro, que como un fuego destructor, habían abortado los de»siertos de la Arabia, olvidando pronto su ferocidad natural »bajo un cielo más benigno, y construyendo sus mágicos pala»cios en los jardines encantados de Andalucía. Contemplamos »como testigos la lucha secular entre la cruz y la media luna; »oímos los gritos de la guerra y el estrépito de las armas, y en»tre ellos cantos llenos de melodías y quejas amorosas, hasta »que al fin el sonido de la campana se sobrepone al fragor de »las batallas, y el pueblo victorioso planta el símbolo de la fe »en las mezquitas del Profeta, pero asimilándose todas las »bellezas que encuentra entre los vencidos, y haciéndolas flore»cer luego con más pompa y con mayor brío.»

El señor de Schack cuenta entre las piezas de este género, ante todo, la que llegó á ser célebre entre todas las de Alarcón: *El Tejedor de Segovia.* Como no sólo ha dado el señor Chasles un análisis detallado de ella, sino también Ferdinand Denis un arreglo en prosa (en la segunda parte de sus *Chroniques chevaleresques*, etc.) y el señor Schack una traducción en verso (en la primera parte de su *Spanichen Theater* (Frankfort a. M. 1845), que reproduce fielmente el espíritu, el tono y la forma del original, puedo ahorrarme el entrar aquí en la exposición de su contenido y plan. Quiero, sin embargo, hacer notar de pasada, que en la fábula y el carácter capital de esta pieza se nota cierta semejanza con *Los Bandidos*, de Schiller.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

(Esto le ha chocado, por ejemplo, al señor Morón, l. c. VII, 380, aunque llama á esto una «desagradable semejanza».) Pero precisamente esta semejanza es la que, aparte de todo lo demás, pone más patente la diferencia de concepción y modo de tratarla. Schiller ha compuesto una tragedia que tiene como base la idea histórica universal, de que el derecho convencional y la libertad de todos por él condicionada, pueden llegar á inferir irritante injusticia á un individuo, impulsándole á que se salga de la sociedad; pero que el individuo, en el conflicto de su justificación, concebida parcialmente con la base ya dada de la sociedad, debe sacrificar á ésta. Alarcón, por el contrario, ha compuesto más bien una novela dialogada, en que, atendiendo más al fenómeno exterior, pinta con rara fantasía y brillantes colores un fuerte carácter en las intrigas y situaciones más admirables, carácter que, víctima de la intriga, se ve obligado á oponerse como bandido á la sociedad; procura, finalmente, gracias á su energía, una rehabilitación de su honor y el de su familia, ofendido, rehabilitación obtenida de una manera genuinamente española; esto es, vengándose de sus perseguidores, y obligándolos á retractarse de sus calumnias; vence á la vez á los enemigos de la patria; y así, como caballero leal y reconciliado con la sociedad, vuelve de nuevo á ésta. Como se ve, el alemán ha puesto de realce con preferencia lo patético trágico de la idea histórica universal; el español, tan sólo su manifestación externa en relación concreta con un carácter nacional. Podría, por lo mismo, contarse esta pieza de Alarcón en el género novelesco, que es el que más dominó en la escena española desde Lope de Vega; y á este género pertenece, hasta por su división externa en dos partes (1), y es el punto desde el

(1) Ferdinand Denis deduce de ciertas desigualdades de estilo y de caracteres que no han brotado las dos partes de una misma forja; y Gil de Zárate llega hasta dudar de que Alarcón sea el autor de la primera parte. También Hartzenbusch (l. c., págs. VII y 645) niega la *primera* parte á Alarcón. Debo confesar por mi parte que estas desigualdades é inconsecuen-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cual tan sólo se le ha de estimar en justicia; pues sólo teniendo presente el desarrollo natural de este género en la escena española, se podrá no desconocer en esta y otras piezas semejantes la verdadera formación dramática, y la justificación de esta manera de comedias basadas en los caracteres peculiares nacionales y en la conciencia del pueblo, y no se le condenará de antemano como una mera y floja yuxtaposición de elementos épicos y dramáticos sin la necesaria fusión de la obra genuinamente dramática (1). Prueba su legitimidad y su razón de ser, el que se pueda ya considerar como el creador, propiamente dicho, de este género, á Lope de Vega, que lo elevó á una forma artística de drama nacional, sacándolo de las vagas exposiciones de la obscura conciencia del pueblo. A los extranjeros, preocupados en cierto sentido, les llevará al verdadero punto de vista el oir á un crítico español tan competente como el señor Durán. En su ensayo sobre el drama novelesco de Lope de Vega (en la *Revista de Madrid*, II, 68), se halla el siguiente notable pasaje acerca del desarrollo genético del mismo:

«Nuestro genio especial abarcaba un inmenso espacio poé»tico; para tenerle suspenso y entretenido en el teatro, nece-

---

cias, que en Alarcón son, por otra parte, más raras que en otros dramaturgos españoles, no me parecen tan considerables como para dar fundamento á las suposiciones y dudas precitadas. Véase también *Die Schauspiele Calderon s dargestellt und erläutert von* Friedr. Wilh. Val. Schmitt, editado por Leopoldo Schmidt. (Elberfeld, 1857, 8, págs. 468 y 530.)

(1) Es indudable que las comedias de bandidos se desenvolvieron saliendo de los romances populares de bandidos. A estas comedias pertenece la segunda parte de *El Tejedor de Segovia*, formando un género especial dentro del novelesco, como lo prueban numerosos ejemplos, v. gr.: *El amor bandolero* y *Nardo Antonio bandolero*, de Lope de Vega; *Luis Pérez el Gallego*, de Calderón; *El más valiente andaluz*, y *Lo que puede el desengaño*, de Monroy; *El bandolero Solposto*, de Cáncer, Rosete y Rojas *Chico Baturi*, de Antonio de Huerta, Cáncer, Rosete y otros; *La condesa bandolera*, de Tirso, y *El dichoso bandolero*, de Cañizares, pertenecen más al género de las comedias de santos.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»sitaba una historia entera, un poema épico completo. Poco »nos importaba que el poeta corriese de Oriente á Occidente, »que pasase de siglos á siglos; pues como nuestro drama era »una historia, y eso buscábamos allí; volábamos en el teatro »con el poeta, como seguíamos en un libro al historiador. La »curiosidad que nos conducía á la escena, y nuestra imagina»ción, abarcaban las creaciones del ingenio, y ya en el cielo ó »ya en el abismo, estábamos contentos, así como en la tierra »veíamos al héroe que, con los hechos maravillosos, intrigas »complicadas, combates íntimos de pasiones, cuestiones de »punto de honor, galantería, metafísica, acciones caballeres»cas y religiosas, nos reproducía á nosotros y á nuestros ínti»mos sentimientos. Y ni aun esto bastaba para construir el »drama popular. En ello ciertamente consistía su esencia; »pero para su parte de ornato exigía nuestro gusto y tenden»cia natural que se revistiese de todos los tonos de la poesía; »necesitábamos, en fin, que la lírica, la épica, la narrativa, »ostentasen todos sus recursos en el teatro; porque acostum»brados á la gala, riqueza y abundancia de nuestra hermosa »lengua, los oídos españoles no podían renunciar, ni aun en el »drama, los encantos de sus variados y armoniosos sonidos.»

Si hace falta ser español para darse cuenta de todas las bellezas de *El tejedor de Segovia* sin aplicar un gusto crítico de segunda formación, la comedia genuinamente heroica de Alarcón *Ganar amigos* es un exquisito placer para todo el que tenga sentido de lo noble, de la amistad, del honor y de la grandeza de ánimo. Esta pieza es, en realidad, el más hermoso poema laudatorio de la amistad (1), y el carácter del héroe, el marqués Fadrique, sólo podía salir de un alma tan altivamente noble como la de Alarcón, y sólo por mano tan maestra podía haber sido expuesto de manera tan excelente. Ya no se

(1) Cuán elevados consideró siempre Alarcón el valor y los deberes de la amistad, lo prueban muchas otras de sus piezas, como *Los favores del mundo*, *Examen de maridos*, *El semejante á sí mismo*, etc.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

trata aquí de la fortaleza física, de la energía de voluntad del héroe, acrecentada por pasiones; es más bien la victoria sobre las más ardientes pasiones de los españoles, sobre el espíritu de venganza, el amor y los celos; es el altivo amor propio de un noble espíritu y de una conciencia pura, y el poder de la magnanimidad, que triunfan en él del rencor y hacen que cambie á enemigos y envidiosos en amigos que le aprecien; en una palabra, nos encadena aquí al interés humano universal, y en él nos eleva, todo ello bajo ropaje español; es el triunfo de la dignidad moral, que ennoblece hasta el ambiente más ordinario. Estamos completamente de acuerdo con el señor de Schack cuando dice á este propósito:

«El efecto de esta comedia debió de ser extraordinario al »representarse, porque no sólo interesa y conmueve el cora»zón, sino que estimula también á las acciones magnánimas. »Aunque parezca una aserción algo temeraria, diremos, no »obstante, que Alarcón es, entre todos los dramáticos españo»les, el que más sobresale por la pureza y energía de los afec»tos. Cuanto dice arranca inmediatamente de la sensibilidad »más profunda, y de aquí que mueva también inmediatamente »la nuestra; su elocuencia es siempre inagotable, y nos arras»tra con ella, porque su lenguaje es el lenguaje del alma.»

Esta pieza es toda ella tan de un molde, está tan firmemente trabada, y hasta las bellezas aisladas, por grandes que en sí sean, pueden ser estimadas tan perfectamente como merecen, gracias á la economía del conjunto y á su fina relación al mismo, que no bastan aquí análisis y publicación de escenas aisladas, y á pesar de los notables análisis de los señores Schack y Chasles (también se halla otro, con extractos, en el *Repertorio Americano*, IV, 95 sig.), que además publica algunas escenas en un extracto en prosa, quien quiera formarse cabal concepto de la pieza tiene que acudir al original. Para los que no conocen el español, es de desear una traducción de esta pieza de Alarcón, que hoy y siempre, presentada en escena, sería de grandísimo efecto.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Esta pieza lleva también el título de *Lo que mucho vale mucho cuesta* y *Quien priva aconseje bien*, y está bajo el título de *Amor, pleito y desafío* en el tomo 22 de las *Comedias* de Lope de Vega, impresa como obra suya. Este tomo fué publicado, según es cosa sabida, después de la muerte de Lope de Vega, por su yerno Luis de Usategui. A su cuenta, pues, y con la circunstancia de que esta pieza de Alarcón fué representada en la escena española y en impresiones separadas entró en curso bajo el nombre de Lope; á cuenta de Usategui, y no ciertamente á la de Lope de Vega, debe adscribirse este plagio, lo cual es tanto más indudable si se ve cómo, junto á una repetición en gran parte *literal*, se han trastornado algunos pasajes para la representación. (Así la primera escena de la tercera jornada del original, aquí añadida como última de la segunda.) (1)

Menos afortunada en el conjunto, si bien tan rica como la precedente en bellezas aisladas, es la comedia heroica de Alarcón, *Los pechos privilegiados* ó *Nunca mucho costó poco*, que parece haber sido escrita con el propósito de servir de segunda parte á *Lo que mucho vale mucho cuesta*. El señor de Schack no hace más que mencionarla con un par de palabras. Se funda en una leyenda de familia del linaje de Villagómez. Un antepasado del mismo, Rodrigo de Villagómez, infanzón de León, que vivía en tiempo del rey de León Alfonso V, está enamorado de Leonor, hija de Don Melendo, conde de Galicia, siendo correspondido por ella. Obtiene de su padre, que es su amigo, la promesa de la mano de la hija. De la otra hija de este conde, Doña Elvira, está perdidamente enamorado el rey mismo, sin querer por eso elevarla á esposa suya. Quiere que Rodrigo, que es su favorito, le sirva como medianero para conseguir la satisfacción de su impuro deseo. Rodrigo, como

(1) Repetidas veces publicada bajo el nombre de Lope de Vega en el tomo 24 de sus *Comedias*, en la edición de Zaragoza de 1633, en que se halla además el *Examen de maridos*, de Alarcón.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

es natural, cual verdadero noble y amigo del conde, rehusa su ayuda y pierde por ello el favor del rey, que resuelve quitarle la vida. Del peligro que por esto corre Rodrigo, y que forma el enredo de la pieza, le salva su fiel ama Jimena, una fuerte y animosa hija de las montañas asturianas, por lo cual lleva la pieza el título singular de *Los pechos privilegiados*. Después, cuando el rey, por celos del de Navarra, Sancho, que pide la mano de Elvira, se decide finalmente á dar la suya á la hija de su vasallo, reconoce su sinrazón contra Rodrigo y la nobleza de ánimo de éste, se reconcilia con él y, procurando honrar de todas maneras el linaje del que es su concuñado—pues Rodrigo recibe á la vez la mano de su querida Leonor—en recuerdo del hecho heroico de Jimena, da á la casa Villagómez el privilegio de que todas las amas que críen hijos de este linaje, sólo por este hecho adquieran nobleza, privilegio que, como dice Alarcón al fin de la pieza, se conservó en este linaje hasta su tiempo. A pesar de que la fábula de la comedia lleva demasiado el sello de una anécdota genuinamente española de carácter nobiliario, á pesar de la falta de plan—pues en todo el segundo acto no adelanta la acción—da muestra en los caracteres y en escenas aisladas del genio del poeta. Así, el carácter del verdadero héroe, Rodrigo, está muy bien planteado y seguido, excitando el interés en alto grado por la nobleza con que sin vacilar se dispone á sacrificar la vida y el amor á la honra y á la fidelidad que debe á su amigo. Así es también la escena de gran efecto en que Rodrigo rechaza indignado las indicaciones del rey para que le sirva de rufián, y le dice con gran libertad de espíritu que por tales indicaciones el rey se desestima á sí mismo y muestra desprecio á su amigo.

El monólogo que le sigue, de Rodrigo, cuando ve que por su inflexibilidad ha perdido el favor del rey, es una obra maestra de sentimiento, dicción y lenguaje:

¿Esto es servir? ¿Esto son
los premios de la fineza?
¿Los fines de la grandeza?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

¿Los frutos de la ambición?
¿De modo que la razón
no ha de ser ley, sino el gusto,
y que cuando el rey no es justo,
quien conserva su privanza
viene á dar cierta probanza
de que también es injusto?
Pues no, no perdáis, honor,
la alabanza más segura;
que ser privado es ventura,
no quererlo ser, valor.
El privar es resplandor
de ajenos rayos prestado,
y es luz propia haber mostrado
que quiso más ser Rodrigo
buen amigo de su amigo,
que de su rey mal privado.

La escena que cierra el primer acto es de gran efecto, por la situación, por el vigoroso laconismo del diálogo, que recuerda el de Alfieri. El conde Melendo, á la cabeza de su familia, sale al encuentro del rey, á quien no reconoce, y de su nuevo y más flexible privado Ramiro, que han entrado en su casa para seducir á su hija Elvira:

CONDE. ¡Muera el aleve Ramiro!
RAMIRO. Perdidos somos, señor.
BERMUDO. ¡Mueran!
ELVIRA. ¡Ay de mí!
ALFONSO. Teneos
al rey.
CONDE. ¿Al rey?
ALFONSO. Sí.
CONDE. El rey sois,
aunque no lo parecéis.
(Deja caer la espada, etc.)

De las otras tres comedias heroicas de Alarcón, *La amistad castigada*, *El dueño de las estrellas* y *La crueldad por el ho-*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nor, las dos primeras están fundadas en anécdotas de la historia griega (de Dionisio de Siracusa y de Licurgo), pero tan españolizadas en acción, caracteres, sentimientos y costumbres, que ya este contraste paródico obra persistentemente de una manera trastornadora, á la cual apenas sirven de compensación algunas escenas bien imaginadas. La segunda y la última tienen final resultado trágico. De esta última, que está basada en una anécdota de la historia de Aragón (Mariana, libro XI, cap. IX), ha dado Schack un análisis (también Lista ha analizado las tres, publicando muestras de ellas: se hallan completas en el segundo tomo de las comedias de Alarcón), y dice de ellas que en grandiosidad de concepción y energía de exposición apenas pueden ponerse á su lado las mejores piezas que de este género escribió nuestro poeta.

Hemos hecho notar en las piezas de Alarcón, de que venimos hablando, que su preeminencia capital consiste en que ponen de relieve las ideas morales y en la manera notable como en ellas se dibujan y se desarrollan los caracteres. Esto puede decirse, mucho más aún que de las comedias antedichas, de aquellas otras, de que puede pasar Alarcón como el verdadero creador entre los españoles, y á que debe su fama europea. Apenas tengo que añadir que al decir esto me refiero á sus *Comedias de costumbres*, pues ¿quién no conoce *La verdad sospechosa*, por lo menos en el *Menteur*, de Corneille? De esta comedia, además de Schack, han dado análisis y extractos Chasles (el *Repertorio americano*, IV, 112 sig.) y Lista, y la ha publicado Ochoa en su original en el *Tesoro* (1). Basta ella para mostrar á la luz más clara la maestría de Alarcón en el manejo de los caracteres, y cómo ha comprendido la manera de personificar un vicio abstracto en una figura concreta, y revestir tan poéticamente una máxima tan trivial de por sí como es la de que

(1) Ha aparecido bajo el título de *Mentir y mudarse á un tiempo*, una feliz imitación de esta pieza, hecha por los hermanos D. Diego y D. José de Figueroa.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

«la mentira se anula á sí misma y la verdad es el medio más seguro para alcanzar un fin», que en realidad se puede exclamar con Chasles: *Il est poète dans le mensonge!* Cuando se acabará de comprender el mérito de la comedia original es cuando se la compare con sus numerosas imitaciones, y, sobre todo, con la famosísima que hizo Corneille en su *Menteur*. Schack dice:

«Sus bellezas resaltan todavía más cuando se comparan »con la imitación seca y descolorida de Corneille, en la cual se »echan de menos, ó aparecen desfigurados, todos los rasgos de »ingenio y gracia del original, transformándose en drama »moral insoportable un cuadro lleno de vida y de talento en »todos sus personajes.»

Compárese, por ejemplo, el carácter del padre del mentiroso, que en Corneille es un majadero y un *dupe,* con el de Alarcón, que es un noble español, altivo, que no puede comprender cómo su hijo, un retoño de su linaje, haya podido rebajarse hasta la mentira, y por lo mismo, á pesar de todas las advertencias y pruebas, vuelve siempre á dar crédito á su hijo, pero no por debilidad paternal, sino porque le es totalmente extraña y despreciable la mentira, rasgo finísimo sin duda.

Así también Corneille ha puesto el punto culminante de la pieza en la catástrofe, pues en Alarcón sabe el embustero, no antes del matrimonio, que la novia que le está destinada no es su amada á causa de la cual tejió toda aquella red de embustes, y se ve, sin haberlo sospechado siquiera, cogido en ella y obligado á dar su mano á Lucrecia, á la que no ama; mientras en Corneille, enterado de antemano de su error y consolándose con que la otra tampoco sea mala, se decide *de faire bonne mine à mauvais jeu*, á poner á mal tiempo buena cara, y hasta miente de nuevo, al decir que su esposa era el fin verdadero de sus ansias. ¡Cuán ordinario y vulgar esto, comparado con la justicia poética de Alarcón!

Por esta pieza dió Alarcón impulso en cierta medida á Molière, y por ella á la comedia francesa de costumbres; pues

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

después que Molière conoció el *Menteur*, es cuando reconoció su verdadera vocación y escribió el *Misanthrope* (1). *La suite du menteur*, de Corneille, está imitada de *Amar sin saber á quién*, de Lope de Vega.

Hubiera hallado una pieza que hiciera mejor juego con el *Menteur*, de Corneille, en otra no menos buena comedia de costumbres, de Alarcón, en *Las paredes oyen*. También esta pieza tiene punta ética, ó sea lo que se llama tendencia moral, pues procura su autor en ella ejemplificar una máxima igualmente trivial de experiencia, á saber: que los calumniadores, que sólo repiten á todo el mundo lo malo, son al fin considerados por todos como malos, y odiados y huídos. Este asunto ha sido tratado á menudo dramáticamente, como por Gresset en su *Méchant*, Sheridan en *School of scandal*, y aun entre los españoles, por Lope de Vega, en *El premio del bien hablar*. (Hartzenbusch ha probado, l. c., p. XVI, que la pieza de Lope fué indudablemente compuesta después de la de Alarcón.) La fábula de la pieza de Alarcón es enteramente sencilla. Dos caballeros, iguales en rango, pero verdaderos polos opuestos en todo lo demás, cortejan á la viuda doña Ana de Contreras, señora muy principal, rica y hermosa, para conseguir su mano. Don Mendo es de apariencia amable, seductor y de buen aspecto, pero tan incapaz de refrenar su mala lengua, que es calumniador por costumbre. Don Juan no está bien favorecido ni por la naturaleza ni por la fortuna, pero tiene un alma tanto más hermosa, llena de nobleza, de amor á la verdad y de ternura. La hermosa viuda tiene diligencia, corazón y experiencia y no se abandona, como una muchacha que ama por primera vez, ciegamente á la pasión; pero al fin y al cabo es mujer

(1) Quiero, aprovechando esta ocasión, hacer notar que *L'école des maris*, de Molière, no está imitada de la *Discreta enamorada* ó de *La bella mal maridada*, de Lope de Vega, sino de *El marido hace mujer*, de don Antonio Hurtado de Mendoza (v. Mesonero Romanos, en la *Revista de Madrid*, IV, 160).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que se deja deslumbrar por las apariencias y exterioridades agradables, y favorece, por lo tanto, en un principio á Don Mendo, que sabe hacer valer sus bellas cualidades y hace sombra al noble Don Juan, que por el temor que le da el sentimiento de su fealdad y pobreza se presenta con temor (1). Don Mendo, antes de haber pretendido á Doña Ana, había tenido relaciones amorosas con Doña Lucrecia, y conservaba todavía alguna inclinación á ella. Según era costumbre en él, hablaba á sus espaldas mal de ella, á pesar de lo cual le escribió una carta en que no dejaba muy bien parada á su presente amada. Doña Ana fué por casualidad y sin ser notada, desde detrás de una reja, testigo de una conversación que tuvieron Don Mendo, Don Juan y su tercer pretendiente, el duque de Urbino, conversación de que era objeto ella misma. Oyó con asombro cómo Don Mendo, á quien ella favorecía, se burlaba de ella con el duque, cómo hacía chacota no sólo de sus dotes espirituales, sino, lo que perdona más difícilmente una mujer, de su juventud ya madura y de su belleza realzada con afeites y artificios; oyó á la vez cómo el desdeñado Don Juan

(1) Una de las escenas más encantadoras, llena de finos rasgos característicos, escrita en un diálogo magistral, es aquella en que Don Juan declara su amor á Doña Ana y es rechazado por ella:

DOÑA ANA

Pues, señor Don Juan, á Dios.

DON JUAN

Tened: ¿no me respondéis?
¿De esa suerte me dejais?

DOÑA ANA

¿No habéis dicho que me amáis?

DON JUAN

Yo lo he dicho, y vos lo véis.

DOÑA ANA

¿No decís que vuestro intento

habla de ella con nobleza y alaba con entusiasmo sus encantos y sus virtudes. Cuando, después de esto, viene á sus manos una de aquellas cartas de Don Mendo á Lucrecia, alcanza su indignación el punto más elevado, y despide al calumnioso amante. Es notable la escena en que le representa con sus propias palabras sus malas conversaciones; él se asombra de ello, quiere servirse de nuevas calumnias y embustes acusando á Don Juan de haber pronunciado aquellas palabras, y le hace representar el papel que él mismo representa; pero ella, concordando con él irónicamente, le repite con sus propias palabras el mal juicio que en aquella ocasión, después de lo que dijo Don Juan, había él expresado al duque acerca de su amigo, con lo

---

no es pedirme que yo os quiera,
porque atrevimiento fuera?

DON JUAN

Así lo he dicho y lo siento.

DOÑA ANA

¿No decís que no tenéis
esperanza de ablandarme?

DON JUAN

Ya lo he dicho.

DOÑA ANA

Y que igualarme
en méritos no podéis,
¿vuestra lengua no afirmó?

DON JUAN

Yo lo he dicho de este modo.

DOÑA ANA

Pues si vos lo decís todo
¿qué queréis que os diga yo?

Ya he hecho observar antes que, según la suposición, no inverosímil, de Hartzenbusch, Alarcón quiso en este Don Juan pintarse en parte á sí mismo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cual sube de punto el asombro y confusión de Don Mendo, y no halla más salida que culpar al duque de calumniador y chismoso. Esta escena es de tanto mayor efecto cuando el duque y Don Juan, disfrazados, lo oyen todo. Don Juan se había decidido, al ver que no tenía esperanza alguna en sus pretensiones, á apoyar las del duque sobreponiendo con magnánimo amor la felicidad de la amada á la suya propia, para que por lo menos pudiera hacerla feliz la mano de un hombre digno. Pero el duque quería conocer á Doña Ana de incógnito; él y Don Juan aprovechan la ocasión que les ofrece un viaje de Doña Ana, de Alcalá á Madrid, para disfrazarse de cocheros y ponerse en el lugar de los alquilados. Este *quid pro quo*, preparado más que de otro modo en broma, fué, sin embargo, de serias consecuencias; pues Don Mendo, en su desesperación, se precipitó á su amada, se le atravesó en el camino y quiso obligarla á aquello que ya no podía esperar conseguir de ella de grado y á buenas. Entonces los supuestos cocheros se muestran cual verdaderos hidalgos, protegen el honor de Doña Ana persiguiendo é hiriendo al amante violento. Cuando Doña Ana se entera de la verdad del caso, cuando se entera de la desinteresada nobleza con que había velado Don Juan por su bien, cambia el desvío que hacia él sentía en estimación y amor, y le ofrece su mano. Hasta la misma Lucrecia, con la que Don Mendo quería casarse, medio por despecho, medio por inclinación, prefiere á otro amante que por causa de él había desdeñado á otro, y así se ve el calumniador despreciado y abandonado por todos; y cuando al verse víctima de las consecuencias de su vicio, exclama:

¡Todo lo pierdo!
¿Para qué quiero la vida?

le contesta su antiguo amigo, y ahora novio de Lucrecia, con un giro casi trágico:

Júzgala también perdida,
Si en hablar no eres más cuerdo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Por este seco bosquejo se ve ya qué bien calculados y qué excelentemente desarrollados están el plan y los caracteres en esta pieza. Tiene de común con la mayor parte de las de Alarcón, no sólo el que ninguna escena es ociosa, ninguna persona superflua, sino que aquí se realza y pone de relieve el efecto á que el autor tiende por el contraste de caracteres, y sobre todo está motivado con toda verdad y finura el paso del amor al desprecio, del desvío al amor en el carácter de Doña Ana, mostrando ya el poeta su tacto exquisito en presentarla de antemano no como una muchacha apasionada, sino como una viuda discreta y experimentada. Esta obra, que no se puede recomendar bastante, y que aún hoy podría arreglarse con éxito para nuestra escena, hállase impresa en su original en el *Tesoro* de Ochoa, que la coloca con razón junto á la *Verdad sospechosa* (1).

Es cosa de extrañar que ni Schack ni Chasles hayan hecho mención de esta pieza.

La tercera composición dramática de Alarcón, que figura entre las comedias de costumbres, es *Don Domingo de Don Blas ó No hay mal que por bien no venga* (2). También en esta obra se presenta un carácter desacostumbrado, á cuya descripción y desarrollo está subordinada la intriga misma. Don Domingo de Don Blas—señalado ya por este extraño nombre,

(1) Estas dos piezas, según los datos de Lista y Hartzenbusch, han vuelto á ser puestas en escena en España en tiempo recientísimo, siendo acogidas con grande aplauso.

(2) Esta pieza no se halla en la colección de sus comedias. La tengo presente en un tomo de una colección miscelánea, que lleva por título: *Sexta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, 1653). Véase acerca de ella la notable disertación: *Ueber die alteren Sammlungen spanischer Dramen*, de Eligius, barón de Munch-Bellinghausen, (Viena, 1852. 4.°, págs. 55 y 56). Del *Don Domingo de Don Blas,* de Alarcón, posee además la biblioteca de la corte Imperial de Viena una edición por separado, de Valencia, 1777. También se halla impresa esta pieza en el cuarto tomo de la gran colección de Madrid.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pues había heredado á su rico pariente Don Blas bajo la condición de que uniria así el nombre de éste al suyo—es una figura original, que se presenta como única en el teatro español y que más bien podía pertenecer al inglés. Don Domingo habíase distinguido en sus años juveniles como valeroso soldado junto á su pariente Don Blas; después, habiendo heredado á Don Blas, que se había enriquecido con el botín de la guerra, podía ya entregarse á su tendencia nativa al *confort*, lo cual hizo de tal manera que se salió de las convenciones, tan observadas por los españoles sobre todo, en cuanto tales conveniencias estuvieran en conflicto con lo que él creía ajustado á los fines y conveniente. Conforme con esto mandaba, por ejemplo, que le hicieran el vestido completamente fuera de la moda y ajustado á su destino; buscaba, al escoger su morada, evitar todo lo que pudiera turbar su comodidad, y hasta en sus amores tenía ante todo en cuenta el *confort*; y cuando vió que había que vencer grandes obstáculos para conquistar á una dama á la que había pretendido primero, porque era su vecina más próxima, cambióla sin gran pesar por su no menos hermosa prima, á la que halló en su casa, y que se le adelantó á medio camino, pues cuando su criado (el gracioso) burlándose de su matrimonio exclama:

¿Qué haceis?
mirad, que no se acomoda,
Don Domingo, quien se casa,

contesta él muy característicamente:

Quien alcanza el bien que adora,
pues cumple ardientes deseos,
comodidades negocia.

Sólo en dos casos olvida comodidad y *confort*, y hasta el cuidado de su vida: cuando tiene que guardar su pundonor y la lealtad á su rey, pues entonces no teme hacer ningún sacri-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ficio; se muestra enteramente español. Ni por un momento vacila en batirse cuando lo exige su honor, y lo hace entonces con el ánimo y la destreza de un guerrero ejercitado; se somete á todas las incomodidades de una prisión, desprecia toda amenaza y no le arredra ningún peligro para desbaratar una conjuración contra su rey, á cuya cabeza está el heredero del trono, cuyo espíritu vengativo le amenaza con la pérdida de la hacienda y de la vida. Así es como en las cosas serias y esenciales el carácter nacional vence al individual, á la inclinación y á la costumbre, mientras en lo secundario, sobre todo en lo que raya en exagerado ó ridículo, se sale hasta de las costumbres nacionales más arraigadas, con la filosofía de un epicureo cosmopolita, ó más bien egoísta; y, por ejemplo, le parece inútil complacer á su dama, cuando ésta le exige que le demuestre su amor con serenatas, porque puede fácilmente resfriarse en ellas, y un amante enfermo pocos placeres puede procurar; ó no se avergüenza en rehusar una cita del príncipe para tomar parte activa en una corrida de toros, porque le parece un absurdo ponerse á luchar con una bestia que en nada le había ofendido, y arriesgar su vida contra un toro, cuando sabe que es mejor gastarla en luchar contra los moros. Y para que el príncipe no lo interprete como tacañería, le envía la suma que le habría costado armarse para la corrida de toros, con la disculpa irónica siguiente:

Y así, mi comodidad
resultará en su provecho,
y en mi disculpa; que entiendo,
que más le he de dar
en dárselos sin caer
que con gastarlos cayendo.

A lo cual Ramiro, que le había citado á ello en nombre del príncipe, estimando en lo justo su carácter, observa:

Injusto nombre os ha dado
la fama, que loco os llama;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que mejor puede la fama
llamaros desengañado.

Y en realidad, á través de este carácter, desarrollado tan magistralmente en tantos rasgos notables; á través de este excéntrico natural, se trasluce el intento del poeta de burlarse irónicamente de muchas costumbres nacionales de baja estofa. A la vez, este interesante carácter va unido á una intriga tan preparada y—lo que era raro en las piezas de intriga de los españoles, y hasta en las de Alarcón—desenlaza con naturalidad y finura, pues este amigo de la manera de vivir natural y del *confort*, se ve envuelto por las locuras de su rival en situaciones las más difíciles y peligrosas, y así se pone de relieve el contraste. Al no español le ha de parecer cosa repugnante que precisamente el rival de don Domingo, un noble de sangre azul como él, pero á la vez un caballero de industria, no sólo le juegue malas pasadas, sino obre con él de mala manera (está á punto de cometer un robo á mano airada y hasta un asesinato en el padre avaro de su amada), y sin embargo, se rehabilita y se hace feliz, obteniendo la mano de su amada, pues, espoleado por las palabras animadas de don Domingo y por el noble ejemplo que le da éste (una de las mejores escenas), revela todo para que resulte vana la conjuración tramada contra el rey.

Se acabará de estimar todo el valor que atesora esta pieza (1) si se la compara con el arreglo de ella, que bajo el mismo título publicó D. Antonio de Zamora. Este ha hecho una comedia de figurón, para lo cual había materia en el carácter del personaje principal. Pero, ¡cuán pobre y hasta repugnante la caricatura de Zamora junto al original de Alarcón, tan na-

(1) El señor de Schack, que en el capítulo sobre Alarcón sólo tiene un par de palabras, sobre esta comedia, en las notas rectifica su discurso y estima el valor de esta pieza como una de las más distinguidas entre las de costumbres.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tural y tan bien presentado, tan noble! Alarcón, observando con segnro tacto los límites de lo cómico fino y de lo bajo, presentó á su personaje de manera que puede uno sonreir de sus excentricidades, pero nunca hallarle ridículo. No hacía aquí falta más que un grosero copista para hacer de la fisonomía agradable de un ingenioso excéntrico la mezquindad de un tonto torpe, sin más que espesar los colores y recalcar las líneas. Con no menos grosería ha recargado Zamora con personajes, enredos y episodios superfluos y perturbando su unidad, las consecuencias de la intriga tan bien planeada y desarrollada por Alarcón; pues sólo contra la acción de Zamora puede aplicarse el reproche de Moratín, que parece no haber conocido el original de Alarcón, cuando dice que carece de gusto el enlace de una acción del estado con elementos y caracteres de un cómico de baja ley (1). En Alarcón se mantiene el carácter de don Domingo dentro de los límites de lo noble y lo cómico de buena ley, porque él, que en la vida privada ama, sobre todo, su *confort,* cuando se trata de guardar su honra y el derecho del rey se presenta con energía y olvido de sí mismo. ¡Cuán bien traída y qué perfectamente satisfactoria para España es, finalmente, la catástrofe en Alarcón, mientras que en la comedia caricaturesca de Zamora acaba el héroe en una casa de salud, como un pobre loco!

Si me he detenido en poner de relieve las piezas de Alarcón de que acabo de hablar, y las he separado del resto de sus co-

(1) Moratín, en el *Discurso preliminar* á sus «Comedias», en que da una reseña de la historia del teatro español desde el principio del siglo XVIII hasta su tiempo, dice con razón hablando de la exageración de Zamora (*Biblioteca de autores españoles*, II, 308): «En la comedia *Don Domingo de Don Blas* confundió Zamora grandes intereses de reyes y príncipes con afectos comunes y situaciones de indecorosa ridiculez. La figura cómica de don Domingo, bien imaginada (pero no por Zamora, sino por Alarcón decimos nosotros) y mal sostenida, hace reir no pocas veces; pero sus gracias, mezcladas con intolerables descuidos, no dan una idea favorable del buen gusto de aquel poeta.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

medias, ha sido porque en ellas la impresión reposa en la descripción de los caracteres, á la cual está subordinada hasta la intriga. Por lo demás, estas comedias de costumbres, así llamadas más tarde, forman no más que una variedad de las comedias de intriga ó comedias de ingenio, siendo su diferencia de este género casual, si á un poeta se le ofrecía en la invención de la intriga un carácter que le interesara tanto que dirigiera su atención capital á describirlo y desenvolverlo. Los antiguos españoles consideraban esta diferencia como tan accesoria, que no tenían nombre para ella, y la maraña y el enredo eran para ellos hasta tal punto de ordinario lo capital, que á ello dirigían todo su ingenio y descuidaban á menudo, casi por completo, la parte característica. Aún hay más, y es que en la mayor parte de estas piezas de intriga—que de ordinario, si bien, como ha mostrado Schack, erróneamente han sido llamadas comedias de capa y espada por una nota muy poco esencial—en la mayor parte de estas piezas de intriga, los caracteres son típicos y más bien máscaras convencionales; los galanes, damas, viejos, graciosos y criados, están todos ellos cortados por un mismo patrón; hasta la expresión de sus sentimientos está casi estereotipada y no sirven más que para poner en escena la intriga y figurar en ella. Son más bien figuras, tal como se las llama en los más antiguos impresos, que personas. Pero en la intriga han mostrado los españoles una inventiva pasmosa: el sencillo tema de los conflictos entre el honor, el amor, los celos y la venganza, lo han variado de tan múltiples modos, tan inagotablemente, que aparece cada vez con nuevo encanto, con nuevas sorpresas y situaciones nuevas. Este género de composiciones dramáticas podría compararse con ingeniosas partidas de ajedrez en que se propone resolver algún problema difícil con figuras y posiciones dadas. Sólo teniendo esto presente, sólo recordando que por lo regular el poeta no se proponía pintar caracteres ó apoyar tendencias, sino que más bien dirigía todos sus esfuertos á inventar acciones ingeniosamente enredadas, y á interesar con situaciones

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sorprendentes y hacer que se deseara la solución mediante conflictos alargados; en una palabra, á presentar al espectador con personas y motivos conocidos, un nuevo é ingenioso enigma dramático, y resolverlo de manera sorprendente; si se tiene presente todo esto y el génesis de este género, nacido del gusto de los españoles por lo novelesco y la dialéctica casuística, gusto fundado en su carácter nacional, se juzgarán con acierto y se estimarán en lo justo las comedias de intriga en general y las que sobre ello hizo cada poeta en especial. Esto debía presuponerse para aplicar á las obras de Alarcón en este género la recta medida, y para disculparme á la vez si en lo que sigue doy indicaciones para que se le estime, pero no las necesarias premisas para un juicio completo, pues para esto tendría que reproducir de cada pieza, por lo menos, el enredo y su desarrollo—lo cual da precisamente la recta medida—y esto sería aquí ir demasiado lejos.

El paso de las comedias de costumbres á las de intriga en Alarcón, puede estudiarse en *Antes que te cases mira lo que haces* ó *Examen de maridos* (1); pues aún en esta pieza distínguense los caracteres — aun cuando no sean ya lo capital del poeta—como dice el señor de Schack, «por su vida, por su va»riedad y por su fuerza». De la combinación del plan, que es lo capital, y sobre lo que se basa al juzgarlo, dice que «de»muestra el extraordinario ingenio y la superioridad de su »autor», y que la pieza «da margen á las situaciones dramáti»cas más interesantes». Para una comedia de intriga esta es la mayor alabanza. La fábula de esta pieza, como aquella parte del *Merchant of Venice*, de Shakespeare, que contiene la prueba

(1) Apareció en el citado tomo 24 de las *Comedias* de Lope de Vega, y por separado, en el siglo pasado, siendo igualmente atribuída por error á Lope de Vega, y con la añadidura de *Representada por la compañía de la calle de la Cruz*. Lista también hace notar que esta es la única pieza de intriga de Alarcón que se conservaba todavía en su tiempo sobre la escena.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

por los tres cofrecillos, se funda en un antiguo cuento popular (1), que aquí está expuesto en la forma siguiente. Una muchacha rica y hermosa, pero huérfana, hija de un marqués, halla en el testamento de su padre este consejo: «Antes que te cases mira lo que haces.» Decide por piedad filial atenerse fielmente á este consejo y someter á todos sus pretendientes á prueba, no sin la secreta esperanza de que esta prueba habrá de concordar con la elección que ha hecho ya á medias su corazón; espera que el marqués D. Fadrique, á quien ama, se conservará aun en la prueba como el más digno de los numerosos pretendientes que la cortejan. Pero Blanca, la novia abandonada del mismo, se arregla de modo que se anuncie á Inés, de manera fidedigna, la noticia de vicios repugnantes, tenidos en secreto, que le imputa á él. La lucha que surge en Inés entre el entendimiento y el corazón, entre la voz persuasiva del padre y las añágazas del amor, llenas de excusas y pretextos, esta lucha interna sube de punto por el éxito dudoso del certamen que como en fiesta mantienen los pretendientes en ejercicios caballerescos y artes dialécticas, pues de éstos salen como vencedores por iguales partes el marqués y el conde D. Carlos, é Inés está á punto de dar su mano al último como el intachable, contra las inclinaciones de su corazón; pero acordándose del consejo paterno, cuando D. Cárlos, íntimo amigo del marqués, y no más que por honor su rival, asegura bajo su palabra de caballero que los vicios atribuídos á su amigo no son más que meras invenciones, y en favor de él rehusa la mano de la huérfana que, tranquilizada ya por haber corroborado con la prueba la elección de su corazón, puede casarse con el marqués. La relación entre ambos amigos está aquí mantenida de un modo genuinamente caballeresco y tierno, pues cada uno de ellos se hubiera retirado al saber las pretensiones de su amigo si no se

(1) Véase la obra *Quellen des Shakespeare* de Echtermeyer, Henschel y Simrock, III, 201 sig. (Berlin, 1831).

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

viera obligado por las leyes del honor á persistir en las pretensiones expresadas ya una vez públicamente. Pero aún como rivales, siguen siendo los amigos más íntimos; así es que el marqués participa á su amigo qué defectos le ha imputado su dama abandonada para calumniarle con ellos junto á Inés, lo cual supo por una aventura cómica de su criado, pero le calla, mostrándose tan delicado caballero como leal amigo, el nombre de la calumniadora, porque ve que el conde, que no halla correspondencia en Inés, pretende la mano de aquella dama. Así es que el conde se acusa á sí mismo ante Inés como autor de la calumnia que inventó por celos, é hizo que le llevara una dama, al no ver otro medio de volver á hacer que de nuevo apareciera su amigo sin mancha alguna á los ojos de la amada (1).

De las escenas de esta pieza ha obtenido fama muy en especial, y con razón, aquélla en que Inés comprueba el título de derecho de sus pretendientes, que le presenta su mayordomo, y descubre en ellos que su corazón había ya elegido; escena que ha publicado el señor Chasles en una traducción muy libre. Lista y Gil de Zárate la dan en su original como modelo de diálogo vivo y picante.

(1) Este rasgo delicado se halla en la antigua edición original y en la reimpresión de Harzenbusch, al final de la pieza, mientras que falta en la impresión del tomo 24 de las *Comedias* de Lope de Vega, donde el conde dice á Inés de modo completamente general:

El marqués es vuestro deudo
y es vuestro amante; la envidia,
si es que con vos mal lo ha puesto:
esperad el desengaño,
pues todo lo aclara el tiempo.

El señor de Schack hace observar que *Galán valiente y discreto*, de Mira de Amescua, contiene el germen de esta pieza de Alarcón, pero se diferencia tanto la marcha de la intriga en ambas, que pudo muy bien á lo sumo haber sido sacada de una fuente común (aquel antiguo cuento ya mencionado,) la idea fundamental de la fábula, la prueba de los pretendientes.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Junto á estas, la comedia de intriga de Alarcón que me parece más acertada, es *¡Todo es ventura!* Aquí se nos presenta la intriga, precisamente no muy nueva, de un hombre á quien todo le sale á pedir de boca, á quien se atribuyen y hasta recompensan ajenos méritos contra su voluntad y hasta contra sus expresas protestas, y lo cierto es que hasta la atrevida solución de que se vea obligado por su rival mismo á aceptar la mano de su amada, está traída tan ingeniosamente, que parece completamente natural, y por lo mismo de efecto. Un trozo magnífico en esta comedia es la descripción en octavas de una corrida de toros. Forma juego con ella *Los favores del mundo* ó *Ganar perdiendo,* en que están descritas las alternativas en la suerte de un favorito de manera muy real, si bien la solución es menos satisfactoria (Hartzenbusch, l. c., págs. 509-513, ha analizado esta pieza, hablando de ella muy por extenso). Pertenece también en parte al círculo de esta representación del conflicto entre los favores de la fortuna y la propia vocación, *La industria y la suerte*, si bien aquí se justifica á la vez á la fortuna, pues los más astutos, pero vulgares, se convierten en víctimas de su propia industria y en creadores de la fortuna de sus rivales. Esta idea, de que la astucia y doblez, la mentira y el engaño la mayor parte de las veces obran por reacción contra sus inventores, ó por lo menos les arrojan á inquietudes merecidas, la ha tratado Alarcón con mejor ó peor fortuna en muchas otras comedias de intriga, como en *Los empeños de un engaño* (1), en *El desdichado en fingir* (2), en que la intriga está bien planteada y llevada á enredos cómicos. El rival del amante favorecido se entera por casualidad

(1) Se halla también en el tomo 28 de la colección de Madrid. Es idéntica con ella *Los engaños de un engaño,* citada entre las comedias de Alarcón en el «índice general de comedias.» Bajo el mismo título escribió también una pieza Moreto. Esta es una de las piezas más flojas de Alarcón.

(2) Bajo el título *Quién engaña más á quién,* ó *Dar con la misma flor,* en el tomo 45 de la colección de Madrid ha arreglado el mismo Alarcón la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de la astucia que éste tenía concertada con la dama, la de presentarse como el hermano de ella, que se había criado lejos y era esperado entonces, para de esta manera poder permanecer más cerca de ella. Al saberlo el rival, se aprovecha antes que el otro; la dama misma le toma en un principio por su hermano efectivo, pero luego, desengañada, merced á su conducta más que ambigua, se le aparece como un embustero, y anima al amante, que ha de venir más tarde, á que cumpla con su papel. Mientras los dos falsos hermanos disputan por ocupar el lugar junto á la dama, viene el tercero, el legítimo hermano, que puede legitimarse como tal. El nudo tan artificiosamente enmarañado se rompe más bien que se suelta. También en *El semejante á sí mismo* (amante y rival en una misma persona), el amante, aún más impertinente que el del *Curioso impertinente*, preséntase por la astucia como si fuese un primo, del todo semejante á él; para probar así la fidelidad de la amada, se prepara no más que dudas atormentadoras é inquietudes y sospechas. Algunos rasgos y escenas son excelentes, como las escenas con la amada, que se enamora de veras del pretendido primo, el cual cobra entonces celos de sí mismo, y saliéndose de su papel cambia de repente sus declaraciones amorosas por un torrente de improperios; pero vuelve á caer en error cuando ella, reponiéndose al punto, le explica que traslució su astucia y no quiso más que bromear, y cuando él vuelve de nuevo á su papel y le asegura que es efectivamente el primo y quiso probar á conservarla aún el antiguo amor en el corazón, devuelve

---

precitada comedia (*a*). Está alterada, no sólo en el título y los nombres de los personajes, sino también en el texto, con variaciones y supresiones considerables, probablemente para hacerla más facil de ser representada, pues están muy atenuadas ó completamente suprimidas las escenas más chocantes, como la que hay entre doña Ardenia y el pretendido hermano, que se muestra de repente como un amante y quiere ejercer violencia en ella, todas las escenas de la casa de locos, etc.

(*a*) De ninguna manera puede atribuirse á Alarcón este arreglo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

también ella la jugada; todo lo cual está presentado con todo el encanto de la dialéctica amatoria. No menos regocijadas son las escenas con su criado (el gracioso), á quien ha dejado como guardián de la dama, y á quien también pone á prueba, procurando, como si fuera el primo, sobornarlo, y halla también con él corroborada la experiencia: los ausentes son los que siempre salen mal librados (1).

Finalmente, pertenecen á las comedias de intriga de Alarcón, *Mudarse por mejorarse* (2) y *La culpa busca la pena y el agravio á la venganza*. En la primera de estas dos piezas, el inconstante amante que quería trocar su novia, una viuda encantadora, por su sobrina, más encantadora todavía, es pagado en la misma moneda; pues la sobrina, que en un principio coqueteaba con él, le deja plantado para tramar relaciones con el marqués, persona de más calidad, y busca así igualmente «lo mejor». Él tiene que darse por satisfecho de que la viuda no haya notado su inconstancia y de que le quede una novia al fin y al cabo. Pero lo que eleva todavía lo cómico y picante de las situaciones, es que el novio y la sobrina coqueta se entienden y conversan acerca de su amor en presencia de la tía y hasta por su boca, mediante señales concertadas de antemano. La otra, *La culpa busca la pena y el agravio á la venganza*, se ha conservado tan solo en ediciones separadas ó en antiguas colecciones, habiendo sido puesta al alcance de

---

(1) En esta pieza ha celebrado Alarcón á su patria, Méjico, con la hermosa descripción del desagüe mejicano, obra admirable que hizo allí el conde de Salinas.

(2) Ha sido reimpresa en el tomo 45 de la Colección madrileña, bajo el título de *Dejar dicha por más dicha*, con variantes insignificantes. La pieza *Por mejoría*, citada entre las de Alarcón en el «índice general de comedias,» es idéntica con la precedente. La de Zárate, *Mudarse por mejorarse*, no tiene de común con la de Alarcón más que el título. Se halla esta de Zárate en el tomo 19 de la Colección madrileña, y también en el quinto tomo del «Tesoro» de Ochoa.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

todos mediante la impresión de Hartzenbusch (s. l. c., página XI y pág. 195 á 210). El héroe de esta pieza, don Sebastián, un noble portugués, se encuentra en una situación análoga á la del Cid. Llamado por su padre, se apresura á volver desde las lejanas Indias, con mandato de irse bajo nombre supuesto á Madrid, á casa de un amigo del padre, donde sabrá lo demás. En Sevilla conoce á un compatriota, don Fernando, que es salvador de su vida y amigo suyo. Con él se va á Madrid, donde es introducido en casa del amigo y se enciende en amor por su hermana. Pero aquí sabe de boca de su padre mismo, que está oculto en casa de un amigo, que le ha llamado, como hijo único que le quedaba, para que lave y devuelva su pureza á su honor, mortalmente ofendido, al honor de su nombre, y que lo lave con sangre del ofensor. Averigua que este ofensor es el que le salvó la vida, su amigo, el hermano de su amada; que su padre había tenido una disputa con él, precisamente por haberle rechazado con orgulloso desprecio al solicitar la mano de la hermana de don Fernando para su hijo don Sebastián; que don Fernando en las vivas palabras que con tal motivo se cruzaron entre él y el padre de don Sebastián, hasta tal punto se olvidó de su deber, que en presencia de testigos puso mano en los blancos cabellos del anciano, por lo cual el deshonrado no podía seguir viviendo más que oculto, y que *la culpa buscaba la pena y el agravio á la venganza.*—La lucha que surge en el héroe entre la gratitud, la amistad y el amor por un lado; la piedad filial, el pundonor ofendido y el deseo de la venganza por otro, está presentada con mucha viveza; pero el nudo tan ingeniosamente anudado, más bien se corta que se suelta, por lo menos según nuestro modo de sentir. Pues después que el ofensor que había provocado al todavía irresoluto amigo, movido por celos infundados, y enterado por él de su verdadero nombre y de la fatalidad que media entre ellos, va al campo del honor y es muerto en desafío por mano de don Sebastián; la hermana del muerto, segunda Jimena, pone su mano en aquella otra, húmeda de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sangre de su sangre. — Por lo demás, esta pieza, como lo ha hecho observar Hartzenbusch, es un trabajo juvenil de Alarcón, y está escrito en un estilo rayano á menudo en el conceptismo. Es notable para la historia del teatro la descripción que hace el gracioso (acto 2.°, escena 7.ª, pág. 202), de cómo él, nuevo en la residencia, había sido llevado á la comedia por un amigo, y había asistido á la representación de una pieza de Lope de Vega. A la vez su amigo, un parroquiano del teatro, le inició en la *chronique scandaleuse* de las actrices, de la que cuenta ejemplos edificantes.

Entre las cuatro comedias de magia (1) de Alarcón la mejor y con mucho es *La prueba de las promesas*. Es en general una de las mejores composiciones de Alarcón, el cual cita como su fuente el *Conde Lucanor*. El fundamento de esta pieza es el conocido relato del deán de Santiago é Illán el mágico de Toledo («conde Lucanor» cap. XIII. Véase acerca de las fuentes é imitaciones de esta leyenda: Liebrecht en la *Germania* VIII, 198, y Largerhans *Blumenlere aus der classischen Literatur des Mittelalters*, pág. 172 sig., Viena 1829). Aquí representa, muy conforme á su propósito, el papel del Dean un joven noble, D. Juan de Ribera, que está enamorado de Blanca, la hija del mágico, siendo correspondido por ella, aunque contra la voluntad del padre, que la tiene destinada á otro, á D. Enrique de Vargas. D. Juan, lo mismo que el Dean, hace al maestro la promesa sacratísima de su gratitud sin límites si le enseña los secretos de la magia, y es puesto en seguida á prueba convirtiéndose de un pobre hidalgo en heredero de un rico marquesado, presidente del Consejo de Castilla y privado

(1) Llamadas también *Comedias de teatro* ó *comedias de tramoya,* lo mismo que las comedias de capa y espada, por una circunstancia meramente externa, á saber, que sólo podían ser representadas en un teatro en que se habían preparado la tramoya y el cambio de decoraciones que hacían al caso, y no como las comedias de capa y espada, en corrales ó patios. (V. Schack. y Lombía, «El teatro», pág. 194. Madrid 1845).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

omnipotente del rey, pero en seguida se muestra ingrato hacia su maestro é infiel para con su amada. Entonces se disipa el encantamiento, vuelve á encontrarse no ya sólo pobre y sin poder alguno, sino además avergonzado por haberse descubierto su ingratitud é infidelidad, y es rechazado, cual convenía, lo mismo por el padre, que le había barruntado, que por la ahora desengañada hija. Esta composición, tan notablemente presentada por Alarcón, fué imitada por Cañizares en su comedia *D. Juan de Espina en Milán* (1), presentada con mucho mayor aparato mágico, comedia que se ha mantenido en la escena española hasta los tiempos más recientes.

La segunda comedia de magia de Alarcón es *La cueva de Salamanca*, más bufa y rapsódica, pero que contiene escenas muy bien traídas y golpes de gran efecto. Es una ocurrencia genial, una broma trazada con gran humor y mucha frescura. También esta pieza tiene por fundamento una antigua leyenda popular, según la cual D. Enrique, el marqués de Villena, famoso como poeta y erudito, y que pasaba también por nigromante, debió de haber poseído una cabeza de metal, que puesta sobre una mesa, profetizaba (2).

Además el marqués, como el encantador Virgilio, se había hecho encerrar en un frasco, haciéndose inmortal, y al último engañó al mismísimo demonio, que le ayudara en sus artes mágicas, entregándole, en vez del alma que le había prometido, tan solo una sombra. La leyenda transportó la cabeza

(1) Juan de Espina es una persona histórica, del cual hizo la leyenda popular española un nigromante. Véase, por ejemplo, *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, tranco VI, y la comedia de Cañizares «Juan de Espina en Madrid». Lo mismo que él hay otras personas tenidas por el pueblo como peritas en las artes mágicas, como son Pedro Vayalarde, Marta la Romarantina, y otras, las cuales se hicieron héroes de comedias.

(2) Véase acerca de la leyenda de la cabeza encantada *El Quijote*, II, cap. 63 y las notas de Clemencín á su edición del mismo, VI, 269 y 284. La leyenda parece de origen oriental, pues ya en las *Mil y una noches* se halla citada en la relación del «rey griego y del médico Dubán».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

del marqués á una maravillosa cueva de Salamanca, pero de cada siete de los que entraban en ella para oir las profecías de la cabeza siempre uno quedaba retenido (1). Con esta leyenda ha enlazado Alarcón las locuras de los estudiantes de Salamanca. Hace que vaya á Salamanca para oir á la vaticinadora cabeza, poseída por su antepasado en la cueva maravillosa, á un descendiente de aquel famoso marqués, Enrique de Villena, del mismo nombre que él y dado como él á la magia (2). Se entera, sin embargo, de los estudiantes, que por la tal cabeza no hay que entender más que una cabeza enmohecida, un estudiante llamado también Enrique (Enrico, viejo grave, estudiante), que estaba tan enterado de la magia, que daba lecciones de ella, y cuyo cuarto de estudio se llamaba la cueva de Salamanca. El marqués visita entonces á éste, y forman el contenido de la pieza los artificios mágicos, que los dos nigromántes ejercitan á porfía dirigiéndolos á la vez á ayudar á un estudiante amigo en los apuros á que le han llevado sus locuras y sus intrigas amorosas, y finalmente la disputa solemne del viejo estudiante con un doctor en teología acerca de la magia

(1) Los pasajes de la pieza de Alarcón referentes á esto los ha publicado el señor de Schack en su *Spanischen theater*, I, 475, como aclaración al entremés de Cervantes, titulado también *La Cueva de Salamanca,* que alude á la misma leyenda. Véase también el *Serapeum*, 1855, núm. 5, pág. 68.

(2) Este marqués ha estudiado la magia en Italia con el más famoso maestro en artes mágicas, Merlín, del cual se dice aquí con referencia á la conocida leyenda de Merlín, pero con añadiduras propias y peculiares:

Aquel, que según publican
ó verdades ó consejas,
lo concibió de un demonio
una engañada doncella;
que esto puede hacer un ángel
si á vaso femineo lleva
el semen viril, que pierden
los que con Venus se sueñan.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

negra y blanca, por la cual disputan el estudiante y el marqués, los cuales por fin se ven obligados á renunciar á la magia negra. La pieza, á pesar de su fantástico embrollo y de sus atrevidas situaciones, atrae, no sólo por el fresco humor vertido sobre el conjunto, sino también por algunas partes aisladas que tienen encanto (1). La misma leyenda, y enlazada también

(1) Así, por ejemplo, uno de los estudiantes, por medio de las artes de encantamiento de los nigromantes, se introduce en el dormitorio de su amada y procura conseguir de ella el más alto favor; la muchacha lo rechaza, aunque está apasionadamente enamorada de él; entonces él quiere servirse de la violencia y ella lucha con todas sus fuerzas para que triunfe su honor virginal, consiguiéndolo; y con esto se cierra el segundo acto. Al empezar el tercer acto cuenta el estudiante el resultado, para él no satisfactorio, de esta escena ciertamente muy escandalosa, y la descripción de la doncella que lucha con el placer en pro de su honor es una de las más hermosas que se hayan hecho sobre una situación semejante. He de ponerla aquí como prueba á la vez de la manera magistral como sabía Alarcón manejar la lengua v la versificación:

Entre ruegos y amenazas,
con estar tan ciego, ví
pintar los afectos varios
en su rostro un vario Abril.
Ya el temor en las mejillas
esparce blanco jazmín,
ya la virginal vergüenza
vierte clavel carmesí.
Llora sudor de congoja
el animado marfil,
que es todo el cuerpo á llorar,
si es toda la alma á sentir.
Las lágrimas perlas son,
que entre el diamante y el rubí
coge el cabello esparcido
en hilos de oro sutil.
Estos imitan los rayos
que el sol derrama al salir
sobre la escarcha de Enero
y la floresta de Abril.
Cuando con mis fuertes brazos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

con calaveradas estudiantiles, se halla como fundamento de la regocijada comedia de Francisco de Rojas, titulada: *Lo que quería ver el marqués de Villena* (en la segunda parte de sus «comedias». Madrid, 1680) (1).

---

ciño su cuerpo gentil,
enlazados, considero
á Venus y Marte así;
mas con afectos trocados,
porque Venus está en mí
de amoroso, Marte en ella
de esforzada y varonil.
¿Quién vió la amorosa yedra
á un muro de nieve asir?
¿ó por árbol de diamante
trepar la halagüeña vid?
Su honor opone á mi ruego,
á mi fuerza el resistir,
á mi terneza un demonio,
á mi enojo un serafín.

(1) Al final de la comedia de Rojas dice el marqués lo que él verdaderamente había *querido* ver por la magia, y menciona á la vez lo opuesto, lo que *no* había querido ver, y entre esto último, describe tan excelente y notablemente *circunstancias de nuestro tiempo*, que en realidad se le podría considerar como un profeta:

Hay quien piense, que ver quiero
que el mundo no lo parezca,
que estén los cetros sin brazo,
las coronas sin cabeza;
en lo desierto los hombres,
poblando imperios las fieras,
que sean los cielos discordes,
comunidades la tierra,
que reine la libertad,
y que á las familias nuestras
la necesidad intente
hacer doméstica guerra.

También nosotros exclamamos con el marqués:

¡No es esto lo que quería
ver el marqués de Villena!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

La tercera comedia de magia, *Quien mal anda mal acaba* (Hartzenbusch cree que es idéntica á ésta la que bajo el título de *Los dos locos amantes* se ha atribuido á Alarcón), descansa sobre la leyenda popular, tan generalmente difundida, de que un enamorado—aquí un morisco y musulmán nativo—invoca al demonio para que le ayude á conseguir la posesión de aquella á quien ama, prometida de otro. El demonio se presenta real y efectivamente á la evocación, y le promete ayudarle en ello á cambio de que le entregue su alma mediante promesa por escrito. El demonio sabe enloquecer á la dama por medio de sus ilusiones, presentándole en presencia suya y de su protegido, al novio en otro tiempo tan querido, transformado en una figura fea y espantable, por lo cual ella se siente enferma y trastornada. También al novio sabe el demonio deslumbrar de tal modo, que confía la cura de su amada al propio rival, disfrazado de doctor, y ella se enamora cada vez más de éste, el cual engaña al novio diciéndole que la causa de la repugnancia enfermiza y el objeto del amor de la dama es un amigo, del cual le pone celoso, y cuya figura ha tomado el demonio. El novio mata en duelo á este fantasma del amigo; pero, cuando después de ello el verdadero amigo reaparece sano y salvo á sus ojos, le toma por un encantador, para engañar y castigar al cual hace como que cede su novia al pseudo-doctor, con el pretexto concertado con éste de que era el hijo de un poderoso magnate, y sólo había tomado este disfraz por amor. Pero cuando el engañador, con ayuda del demonio, quiere hacer de la apariencia cosa seria, entran los familiares de la Inquisición, desenmascaran al engañador y le agarran como á un condenado salido de sus calabozos. En vano invoca la ayuda del demonio, cuya fuerza está quebrantada por la del santo tribunal; con su ausencia se disipa toda la ilusión, y la prometida y el amigo vuelven á verse con placer en sus verdaderas condiciones. Como se ve, también en esta pieza—de enredo tan lleno de inventiva, y algunas de cuyas escenas son tan regocijadas (sobre todo las del gracioso, que aparece como un hijo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

predestinado de la desgracia),—ocurre la catástrofe por un verdadero *deus ex machina*, lo cual es enteramente español.

Todavía más sucede esto en la cuarta comedia de magia *La manganilla de Melilla*, que, como en la antigua novela caballeresca, llega á una conversión en masa de moros, los cuales, de un modo bastante grosero, son atraídos á la fortaleza española de Melilla por un ángel en figura de un viejo profeta morabito. A pesar de que algunos críticos celebran pasajes de esta pieza como modelo de versificación y cuadros de situaciones, la tengo por una de las más flojas de Alarcón y hasta en el respecto del lenguaje y la dicción, culterana y recargada de ampulosidades mitológicas. (El señor Chasles ha dado extractos de ella).

Para glorificación de la milagrosa fuerza de la fe, está compuesta la comedia *El Anticristo*, que por cuanto la acción sobrenatural que se muestra en ella tendría que ser presentada con aparato escénico, puede contarse también entre las comedias de tramoya. Por otra parte está escrita más bien en el elevado estilo de los autos, aunque para que pase como tal le falta el predominio de lo simbólico-alegórico: Podría llamársele más bien un «misterio» modernizado, puesto que en realidad su asunto es un misterio eclesiástico ya antiguo, la aparición y desaparición del Anticristo, según la visión del Apocalipsis (véase Hase, *Das geistliche Schauspiel*, págs. 25 sig.) A pesar de pasajes aislados efectivamente magníficos y concepciones grandiosas, el impulso místico degenera no pocas veces en hinchazón, que además conserva un barniz pedantesco por el frecuente uso de la antigua mitología clásica.

En la composición de las piezas *Cautela contra cautela*, *Siempre ayuda la verdad* y *Algunas hazañas del marqués de Cañete*, Alarcón, como ya se ha dicho, sólo tuvo parte en la de las dos primeras, según se cree, con Tellez (Tirso de Molina); en la de la última, con otros ocho poetas cuyos nombres se conocen.

Este bosquejo, nada más que imperfecto, esperamos ha de bastar para poner presentes, por lo menos, los rasgos caracte-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

rísticos de la figura de un poeta que tiene tan grande valor propio, y que ocupa un lugar tan importante en la historia del drama español y del drama moderno en general. Estudiar esta figura al detalle, conocerla en toda la brillantez de sus colores y prestar al noble espíritu que en ella se sellaba la admiración que se le debe, es tarea y deber de la posteridad, que tiene que indemnizarle del largo desdén en que se le ha tenido, siendo para ello el mejor medio hacer que sean accesibles á todos sus obras.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

IV

Acerca de la literatura portuguesa en la Edad Media.

«Die alten Liederbücher der Portugiesen oder Beiträge zur Geschichte der portugiesischen Poëte von dreizehnten bis zum Anfang des sechszehnten Jahrhunderts nebst Proben aus Handschriften und alten Doncken, herausgegeben von Dr. Christ. Fr. Bellermann. Berlin, 1840, in 4.»

(Los antiguos cancioneros de los portugueses, ó contribuciones á la historia de la poesía portuguesa desde el siglo XIII hasta principios del XVI, con muestras de manuscritos y antiguos impresos, editado por el Dr. Cristian Fr. Bellermann. Berlín, 1840, en 4.°).

En los dos resúmenes sobre la historia de la literatura nacional portuguesa que aparecieron en París el año 1826, el de Ferdinand Denis y el de J. B. Leitao d'Almeida Garrett, se hallan quejas sobre la sensible falta de una obra más completa y satisfactoria acerca de esta parte de la historia de la literatura europea, parte que no carece de importancia ciertamente. En la del primero se dice con razón: «Un auteur »comparait avec assez de justesse le Portugal littéraire à une de »ces îles, dont les navigateurs ont vu les côtes, mais dont on »ignore completement les richesses. Bonterveck a fait les pre»miers pas, M. de Sismondi l'a suivi; toutefois ils n'ont con»sacré au Portugal qu'une faible partie de leurs estimables »ouvrages; on leur aura toujours l'obligation qu'on a aux pre»mieres explorateurs qui ont vu rapidement, mais qui ont vu

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

les premiers: *l'histoire littéraire de Portugal est encore à faire»*. («*Resumé de l'hist. litt. du Portugal*» págs. VIII-IX). El segundo, empero, de estos resúmenes, mirando con menos benevolencia y con un orgullo nacional, fuera de propósito, á sus predecesores, exalta así su propio mérito: «Julgo haver prestado al»gún serviço a litteratura nacional en offerecer a os estudio»sos da lingua e poesia hum rapido bosquejo da historia de »ambas. Quem sabe que tive de encetar materia nova, *que por»tuguez nenhum d'ella escreveu*, e os dous estrangeiros Bouter»weck e Sismondi incorrectissimamente e de tal modo que »mais confundem do que ajudam a conceber e ajuizar da his»toria litteraria de Portugal; avaliará de certo o grande e »quasi indizivel trabalho que costou esse ensaio.». (*Bosquejo da historia da poesia e lingua portugueza*, precede al primer tomo del *Parnaso Lusitano*, págs. V-VI). Y sin embargo, ahora—con el gran progreso que desde entonces han tenido la filosofía y la crítica en general y la historia de la lengua y la literatura de las más importantes naciones europeas en especial—ahora todavía más que antes podría repetirse esa queja con respecto á Portugal, queja que como reproche alcanza más á los portugueses que á los extranjeros, para los cuales, aparte del interés patrio, las bibliotecas del extranjero no ofrecen más que materiales muy esparcidos y llenos de lagunas para la historia de la literatura portuguesa. Así es que á pesar de todas las faltas que con razón y sin ella se le han echado en cara, la obra de un alemán, la de Bouterwek, que es quien abrió camino, es en su conjunto la mejor y más completa que tenemos acerca de la literatura nacional portuguesa. Los dos resúmenes precitados, aparecidos después de Bouterwek, son los únicos escritos que abarquen toda la literatura portuguesa y que no sean mera repetición de lo de aquél y descansen en investigaciones propias. Pero, conforme al fin á que fueron destinados, no dan más que bosquejos é indicaciones, y sólo dentro de estos límites suplen en parte á las más considerables faltas de la obra de Bouterwek, puesto que de las dos partes más flo-

Digitized by Google | Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

jas de la misma, la historia del período más antiguo y la del más reciente de la literatura portuguesa, sólo esta última ha sido esencialmente mejorada, enriquecida y completada. La historia del más antiguo período, esto es, hasta principios del siglo XVI (comienzo del llamado período clásico, con Sá de Miranda y Antonio Ferreira) está, por el contrario, también en estos resúmenes, no sólo no más que meramente busquejada é indicada, sino tan llena de lagunas, y juzgada con tan poca crítica y tan falsamente como en Bouterwek, falta que es tanto más esencial y de consecuencias, cuanto que por ella no se reconoce bastante claramente el principio de la poesía portuguesa y se concibe incompletamente y se motiva mal el carácter fundamental y el proceso ulterior condicionados por aquel principio (1). Precisamente los períodos más antiguos

(1) Desde entonces es cierto que los portugueses nos han ofrecido algunas obras acerca de la historia de su literatura nacional, pero entre ellas ninguna que corresponda á las exigencias de ser completa, crítica y pragmática. Han aparecido: «Primeiro Ensaio sobre a historia litteraria de Portugal, desde a sua mais remota origem até o presente tempo, seguido de differentes opusculos, que servem para su maior illustraçao... por Francisco Freire de Carvalho. Lisboa 1845, en 12, que, como ya lo dice el título, es un seco compendio que fué empezado en 1814. Los dos apéndices contienen una reimpresión de *Garsias Menesius oratio habita an.* 1481 (según la edición de Coimbra, 1561), y una traducción de la *Mémoire* francesa sobre el estado de las ciencias y bella literatura en Portugal durante la última mitad del siglo XVIII, del abate Correa de Serra.— Además: «Primeiros traços d' una resenha da litteratura portugueza, por José Silvestre Ribeiro». (Tomo I. Lisboa 1853, 8). El título engaña: no es ninguna historia de la literatura, sino una bibliografía de la literatura portuguesa y de su historia, en todo caso, con indicaciones, y juicios y hasta extractos de las obras en que se ocupa. El tomo primero, que tengo á la vista, especifica las obras escritas acerca de la historia de la literatura, y además, acerca de la lengua portuguesa y de su historia. (Título I. Principios geraes sobre a litteratura.—II. Historia litteraria.—III. Lingüística). La parte siguiente ha de contener la conclusión de la *Lingüística*, después la *Crítica literaria, Poesía, Oratoria, Historia* con sus ciencias auxiliares y la *Moral*. Se ve ya por este orden qué confusamente

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que de ordinario se suelen investigar con especial displicencia y precipitación, porque parecen demasiado estériles á los meros estéticos, son para la historia del desarrollo genético-pragmático de la poesía, como de cualquier otra manifestación espiritual que proceda con continuidad, de la más alta importancia y de las más fructuosas consecuencias. Esa falta de conocimiento fundamental y recta comprensión de este más antiguo período de la poesía portuguesa la ha remediado también esta vez un alemán, el Sr. Bellermann mediante la obra con cuyo título encabezamos este estudio, y la ha remediado de manera tan satisfactoria como podía conseguir hacerlo un

---

y con qué falta de ciencia está planeada la obra, que con muchas repeticiones es, sin embargo, muy incompleta y hasta como manual bibliográfico de un valor muy restringido.—«Ensaio biographico-crítico sobre os melhores poetas portuguezes, por José María de Costa e Silva». Lisboa 1850-1856, 10 tomos en 8.° Aun cuando no es una verdadera historia de la poesía portuguesa, sin embargo, por una serie de monografías ordenadas cronológico-pragmáticamente acerca de los poetas desde los más antiguos tiempos hasta la mitad del siglo pasado, enlazadas con resúmenes introductorios ó sumarios, es con mucho, la obra más útil, que descansa sobre investigaciones independientes y nuevas, y á las veces sobre materiales nuevamente hallados.—El autor se expresa, libre de toda prevención patriótica, cosa en un meridional de doble mérito, tanto acerca de su obra como de los trabajos de sus compatriotas para la historia de su literatura nacional, en esta forma: (tomo I, pág. 6). «Creio que nas circunstancias »actuaes de nossa litteratura, esta obra, boa, on ruim não pode julgarse »inutil, pois somos talvez a unica nação Europea, onde a critica litteraria ainda não nasceo, a unica que *nao possee a historia da sua litteratura, »nem mesmo de sua Poesia:* a unica nação que precisa consultar os es»trangeiros para saber o que valen os sabios, os historiadores, os orado»res o poetas que tem produzido».—Finalmente las *Memorias de literatura contemporánea*, por A. P. Lopes de Mendoza, Lisboa 1855, 8, sólo se ocupan en la más reciente literatura portuguesa, desde los tres últimos decenios, notándose en ellas que proceden de un autor que se ha hecho conocer como ingenioso folletinista *(a)*.

(a) Entre los trabajos posteriores á la fecha, ya remota, de este artículo de Wolf, hay que mencionar en primer término las innumerables publicaciones de Teófilo Braga, y las menos abundantes, pero más profundas en sentido crítico y filológico, de Adolfo Coelho, y Carolina Michaelis de Vasconcellos.—(M. M. y P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

hombre que está en el actual punto de vista de la filología y la crítica alemanas, y que por una larga residencia en Portugal se ha puesto en la más favorable disposición, no sólo de servirse de las fuentes y medios más raros, sino también de alcanzar la autopsia del país y el pueblo, que con nada se sustituye.

En la introducción trata el autor de los que pasan por los más antiguos monumentos de la lengua y la poesía portuguesas, de los que se supone de ordinario que fueron compuestos antes del siglo XIII, esto es, antes de la introducción de la poesía cortesana y artística contenida en los cancioneros. Habían pasado por tales hasta hoy, con más ó menos credulidad y falta de crítica, *As trovas dos Figueiredos*, el cantarcillo épico-lírico del caballero Gonçalo Hermiguez á Ouroana; dos poesías líricas del caballero Egas Moniz Coelho, y el fragmento de un poema épico acerca de la sumisión de la España cristiana por los moros. Pero aparte de los datos, bastante sospechosos, acerca del origen y hallazgo de estos poemas, uno de los criterios más abandonados, la forma en la mayor parte de ellos harto desaliñada, los caracteriza ó como arreglos posteriores de antiguos cantos populares ó como manifiestamente apócrifos. A la primera clase pertenecen las *Trovas dos Figueiredos* y la canción de Gonçalo Hermiguez á Ouroana, que, en todo caso, no es puramente inventada, sino que se funda en antiguas leyendas populares gallegas, que sobreviven en boca del pueblo y han tomado de éste, aun en la forma en que se hallan, un colorido popular, fresco y vivo; pero que pertenecen en esta forma, sin duda alguna, á un tiempo muy posterior á aquel en que se pretende fueron escritas, pues son quizás del siglo XV ó del XVI. Su primer editor, el monje Bernardo de Brito (en su *Monarchia Lusitana*, Lisboa, 1609), confiesa de la canción de los Figueiredos que ha sido oída cantar por gentes del país en la provincia de Beira (y esta es acaso su única fuente), y en la continuación de la *Crónica general* de Ocampo, hecha por Morales (Córdova, 1586, en folio), se halla acerca de esto el siguiente notable pasaje (tomo IV,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

folio 49 v.º, lib. XIII, c. XXVII, *La hazaña del Peyto Bordelo*, la leyenda precisamente de los Figueiredos): «Yo tengo »por cierto que sucedió en tiempo deste rey Don Bermudo una »notable hazaña que *cuentan en Galizia* de vnos cavalleros na»turales de aquel reyno..... Esto *cuentan assi, aviendo venido »de vnos en otros por memoria.*» Con esto concuerda por completo la forma de los mismos: las antiguas redondillas populares de las *chácaras* ó romances, tal como aún hoy viven en boca del pueblo (1).

El cantar del caballero Gonçalo Hermiguez y su Ouroana está en una lengua tan ininteligible («¡otros documentos lingüísticos del siglo XII son mucho más inteligibles!») y en forma tan mutilada («las líneas se mueven irregularmente, sin »medida determinada... Acá y allá se trasluce una rima y una asonancia»; donde es más perceptible es en el enlace de la segunda con la quinta línea, de donde puede sacarse que está en la forma originaria y popular de las aún corrientes quintillas), que hacen ya suponer en el anotador mala inteligencia del rudo dialecto popular ó una alteración deliberada por una mal imitada capa de antigüedad (2).

Los restantes de estos poemas debe rechazarlos la crítica como manifiestamente apócrifos del todo. Así, el atribuído á Egas Moniz Coelho aparece como obra de Andrade (3), puesto

(1) En mis *Proben portugies. und catal. Volkesromanzen*, pág. 10, mencioné el muy vago juicio de Almeida-Garrett acerca de este cantar.—Da Costa Silva, l. c. I, pág. 40, lo tiene por uno de los más antiguos monumentos de la poesía portuguesa.

(2) Da Costa e Silva, I, págs. 45-46, ve en estos «viejos, bárbaros» versos fragmentos de tres poemas diferentes, que se referían al mismo objeto, pero que no dan sentido alguno total.

(3) El docto y discreto J. P. Ribeiro dice á este propósito muy bien (*Dissert. chronol. e crit. sobre a Hist, e jurisprud. eccl. e civil de Portugal*, tomo I, Lisboa, 1810; pág. 181): «As Cartas de Egas Moniz Coelho, e a de »Gonçalo Ermiguez, tão vizinhas em tempo a outros documentos vulgares »verdadeiros; com tudo, se distinguem tanto em barbaridade, que até nisso »mostrão a sua afectacão.»—También Da Costa e Silva, l. c. I, págs. 50-51, se pronuncia contra la autenticidad de las coplas atribuídas á Egas Moniz.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

que «están mezcladas entre sí formas de diferentes siglos». Todavía más patente es la ilegitimidad del fragmento, fabricado por el mismo Andrade, de un poema histórico acerca de la sumisión de España por los moros, en que se procede con tal desconocimiento de las épocas de nacimiento y desarrollo de las formas métricas, que no sólo está compuesto en versos de arte mayor, los cuales está probado que no aparecen hasta el siglo XIII (v. Carta del marqués de Santillana, en Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, t. I, páginas LVI-LVII), sino que también en coplas de arte mayor con rima cerrada, que aparecen por primera vez en los *decires* del siglo XV (1).

Que los dos sonetos considerados largo tiempo como poemas del rey Alfonso IV ó del infante D. Pedro, hijo de D. Juan I, son también invenciones á lo Chatterton del famoso Antonio Ferreira, lo ha mostrado expresamente y hasta la saciedad su propio hijo *(Poemas lusitanos de A. Ferreira*, Lisboa, 1598, 4 to. fol. 24; v. también Diego Clemencín, *Comentario al Don Quijote*; Madrid, 1833, 4 to., tomo I, pág. 105 á 106), con lo cual cae también la afirmación de que los portugueses hubieran conocido las formas italianas de poesía mucho antes que los castellanos (v. Bouterwek, págs. 14-15. ¡Da Costa e Silva, páginas 80 y 95, tiene los dos sonetos por auténticos!)

Poniendo de lado estos documentos anacrónicos y apócrifos, aparecen como los más antiguos monumentos auténticos de la poesía portuguesa los *Cancioneiros*, esto es, colecciones de cantares cortesanos, que llegan hasta el siglo XIII, que en un principio fueron formados, tanto en el tono como en la forma, bajo el patrón de la poesía antigua provenzal, ó trovadoresca, y compuestos en lengua gallega ó en antiguo portugués. Con esto

(1) Da Costa e Silva, I, págs. 82-85, concede, es cierto, que el poema, á juzgar por la forma y el lenguaje, pertenece al siglo XV; pero lo tiene, cegado por el patriotismo, por el más antiguo ensayo épico que se hiciera en la Península ibérica.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

concuerda exactamente el testimonio del más antiguo fragmento de una historia de la literatura española, la carta del marqués de Santillana, completamente olvidada en este respecto. Con líneas y rasgos precisos y notables, cuya verdad y exactitud un profundo estudio nos enseña hoy á comprender y estimar, pinta las vicisitudes de la poesía (en lo que, como es natural, tenía presente la poesía artística y de preferencia su lado formal) en la Península ibérica; cómo en la época más remota se desenvolvió en las partes orientales, entre los catalanes, valencianos y aragoneses, después de los primeros ensayos toscos, artísticamente «á la manera de los lemosís»; apareció entre los castellanos con diferentes formas (eclesiástico-populares) en poemas, de los siglos XII al XV, y después se desarrolló aquí y en la parte occidental de la Península, primero en Galicia y Portugal, artísticamente (1). En seguida empieza la enumeración de los poetas gallegos y portugueses contenidos en un cancionero que en su primera juventud había visto el marqués (2).

(1) «E *despues* fallaron esta arte que mayor se llama, e el *arte común*, »creo, en los Reynos de *Galicia e Portugal;* donde non es de dubdar que »el exercicio destas sciencias más que en ningunas otras regiones ni pro»vincias de la España se acostumbró; en tanto grado, que non ha mucho »tiempo qualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuesen cas»tellanos, andaluces, ó de la Extremadura, todas sus obras componian en »lengua gallega ó portuguesa. E aun destos es cierto recebimos *los nom»bres del arte,* así como *Maestría mayor e menor : encadenados, lexa»pren, e mansobre.*»

(2) Un grant volumen de cantigas, serranas e decires portugueses e »gallegos, de los cuales la mayor parte eran del rey Don Dionis de Portu»gal. (Sánchez, l. c. págs. LVI-LVIII, que á este propósito, pág. 130, hace »notar que: «Este rey [Don Dionis] dice Rodrigo Méndez de Silva en el »Catálogo real de España, *compuso los primeros versos en lengua portu»guesa.*) Según esta opinión, la poesía portuguesa tuvo su *real origen* á »fines del siglo XIII ó principios del XIV, pues dice el mismo Silva que »nació dicho rey el año 1261 y que murió en 1325. Duarte Núñez de León »[Leão], en la Crónica de este rey, dice que fué «*quasi o primeiro que na »lingua portugueza savemos escrevssee versos.*»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

De este, que es el único aspecto verdadero del modo como nació y se desarrolló la poesía portuguesa, aspecto confirmado por monumentos y testimonios á la vez, resulta que, si bien por una parte la lírica artística nació en Galicia y Portugal antes que en Castilla, por otra parte, empero, la poesía artística portuguesa aparece ya desde un principio como cortesana, formada conforme á modelo extranjero (provenzal), sin haberla precedido, como á la castellana, una poesía semipopular, semiartística, indígena, surgida de elementos populares y basada, por lo tanto, en lo genuinamente nacional. Con esto se decide á la vez el debate acerca de la prioridad del arte poético portugués ó del castellano; con esto también se pone de manifiesto la diferencia del principio respectivo de que proceden y de los caracteres fundamentales y períodos de desarrollo por tales principios condicionados, pues mientras la poesía castellana tuvo principio popular y base nacional, apareciendo, por lo tanto, no sólo original y nacional en su período de brillantez, sino que además jamás descendió á mera imitadora bajo la influencia extranjera, y hasta en tiempo de su decadencia mostró la fuerza de vida peculiar y propia, bastante para poder regenerarse sustantivamente, por el contrario la poesía portuguesa se desarrolla partiendo de un principio del todo artístico que arraiga en el extranjero, antes de que la poesía popular indígena pudiera darle una base suficientemente amplia para presentar obras artísticas con tipo nacional. De aquí que sus rasgos fundamentales (pues no puede propiamente hablarse de carácter fundamental, si es que no se toma por tal la falta de carácter) son: dependencia del influjo externo, instinto de imitación, gran flexibilidad y una blandura rayana en la flojedad; en una palabra, que es más *receptiva* que *productiva*. De aquí que aún en los tiempos de su más acentuada peculiaridad le faltara empuje, y que los poetas más populares de los portugueses, Gil Vicente y Camoens, fueran fenómenos aislados sin efecto ulterior. De aquí que cuando cayó á su vez la poesía portuguesa se hundiera en una agonía, de la que sólo pudo sacarle un impulso externo, ayuda extraña.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Me he detenido en estos comienzos de la poesía portuguesa porque creo que en general en las naciones, lo mismo que en los individuos, los primeros años juveniles son los más decisivos y de influencia más duradera para la formación de los rasgos fundamentales, siendo, por lo mismo, los más importantes para el recto conocimiento y juicio de toda la ulterior evolución, y á la vez porque, deteniéndome, como me he detenido, en tales comienzos de la poesía portuguesa, esperaba ver contradichos por fin de una manera radical los erróneos puntos de vista difundidos por Bouterwek y atribuídos hasta hoy á él. Pues á nadie se le volverá á ocurrir el afirmar con él que tampoco entre los portugueses detuvo la poesía trovadoresca el desenvolvimiento de las formas nacionales (pág. 6);—que «en »estos, los más antiguos (!) documentos de la poesía portugue»sa, brilla en gérmenes innegables el carácter común y la for»ma métrica de los cantares nacionales de los españoles y por»tugueses» (pág. 8);—que los portugueses se ensayaron en la poesía épica é histórica antes que los castellanos (pág. 10); que ya antes del siglo XVI había obrado la poesía italiana sobre la portuguesa (pâg. 13);—que el siglo XV haya sido en Portugal, lo mismo que en España, la época del más brillante florecimiento de los antiguos cantares y romances nacionales (más adelante, sin embargo, admite Bouterwek mismo que «los »romances narrativos é históricos parece no gustaron á los »portugueses en tan alto grado como á los españoles, y que en »ninguna parte ha hallado indicado *Romanceiro* portugués al«guno» (pág, 21); y que desde este tiempo la poesía portuguesa y la española en general casi siempre se encontraron en el mismo peldaño de altura (págs. 16 y 17);—que, finalmente, la poesía portuguesa ha sido nacional en el mismo grado que la castellana (pág. 411).

Estas erróneas opiniones de Bouterwek se disculpan en parte por el hecho de que eran inaccesibles para él precisamente los más antiguos monumentos auténticos de la poesía portuguesa, los *Cancioneiros*, desconocimiento que él mismo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

confiesa honradamente, y «lamenta íntimamente el verse obli»gado á dejar abierta una laguna que no podría colmarse tan «pronto» (pág. 20). Y en realidad esta laguna no ha sido colmada sino por la obra con cuyo título encabezamos este estudio, pero de una manera que deja poco que desear, habiendo adquirido el señor Bellermann el gran mérito no sólo de haber difundido nueva luz sobre este campo de la literatura nacional portuguesa, y con ella de las otras románicas con la misma emparentadas, sino á la par haber hecho posible una historia pregmática de la poesía portuguesa gracias á su notable trabajo previo.

Se ha dicho arriba que los antiguos testimonios nombran al rey Diniz como el verdadero fundador de la literatura nacional portuguesa, y los *Cancioneiros* compuestos por él y sus coetáneos como los monumentos más antiguos de la misma. De aquí que nuestro autor empiece sus noticias é investigaciones acerca de los más antiguos cancioneros de los portugueses con el siglo XIII. Cuando el señor Bellermann publicó su obra, estos más antiguos documentos ó eran desconocidos del todo aún ó sólo habían sido dados á conocer imperfectamente *(a)*. Lo que se sabía, en todo caso, por testimonios históricos que se remontaban á grande antigüedad, era que el rey Don Diniz no sólo había reunido una corte poética en torno suyo, sino también que él mismo se colocó á su cabeza como poeta; que su hijo legítimo y sucesor el rey Alfonso IV, y sus hijos naturales, Alfonso Sánchez, conde de Alburquerque, y Pedro, conde de Barcellos, siguieron el ejemplo de su padre, y se sabía también que sus producciones poéticas y las de sus poetas cortesanos se habían conservado en colecciones apropiadas al caso, los *Cancioneiros*. Se tenía el testimonio de algunos que habían visto y hasta habían tenido en sus manos estos cancio-

(a) **Hoy, gracias principalmente á la erudición y diligencia de Ernesto Mónaci, poseemos en esmeradas reproducciones paleográficas los dos grandes cancioneros portugueses, el de la Biblioteca Vaticana y el nuevamente hallado que se conoce con el nombre de Coloci-Brancuti. Del primero de ellos ha hecho una notable edición crítica Teófilo Braga. (M. M. y P.)**

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

neros, pero desgraciadamente no habían sido utilizados (1) y hasta un escritor de mucha lectura, del siglo XVI, Duarte Nunes de Leao, indicó expresamente el lugar en que había visto los cancioneros del rey Diniz, habiendo sido bastante citado el pasaje del famoso lingüista é historiógrafo que contiene tal indicación (2). Pero no obstante todo lo que han descuidado los portugueses el investigar y rebuscar estas huellas para volver á hallar los más antiguos monumentos de su lengua y su literatura, después que yo les he llamado la atención sobre ello, han conseguido volver á hallar en la *Vaticana* el manuscrito del cancionero cortesano del rey Diniz, que Leao había visto (3), habiendo sido publicada en París sólo

(1) Véase el pasaje antes citado de la carta del marqués de Santillana, que describe con toda exactitud el *Cancioneiro* que contiene los cantares de la corte poética del rey Diniz, pero era todavía un niño (siendo yo en edat no provecta, mas asaz mozo pequeño») cuando lo vió en casa de su abuela, y parece que después no se le vino á las manos, pues se contenta con decir invocando el testimonio de aquellos que habían leído las canciones del rey: «cuyas obras *aquellos que las leían*, loaban de invencio»nes sutiles é de graciosas é dulces palabras.» Tampoco se halla mencionado ningún manuscrito de este cancionero en la biblioteca del marqués, reseñada por Amador de los Ríos al final de la edición de las obras de aquél.

(2) A pesar de lo cual voy á insertarlo aquí, porque es importante en más de un respecto. Está tomado de la *Crónica d'el Rei D. Diniz*, (Lisboa, 1600, fol. 133-134), y dice: «... (el Rei) grande trovador, et *quasi o* »*primeiro* que na lingua Portugueza sabemos screuer versos, o que este »et os daquelle tempo começarao fazer a *imitaçao dos Aruernos et Pro*»*uençaes:* segundo *vimos* per hum cancioneiro seu, que en Roma se »achou, en tempo del rei Dom Joam III, per outro que sta na *Torre do* »*tombo* de louvores da Virgen nossa senhora.»

(3) Para que esto no parezca vanagloria, he de permitirme explicar más al detalle aquí la participación que tuve en el hecho de haber vuelto á hallarse el cancionero, si bien mucho antes de la publicación del mismo, en una posdata á la primera impresión del presente ensayo lo indiqué á modo de precaución. Precisamente cuando me ocupaba en este ensayo acerca de la obra de Bellermann, moraba en Roma mi entonces comisionado el famoso eslavista Kopitar. Habiéndome llamado la atención el pasaje de la Crónica de Leao, le rogué que buscara ese cancionere en la *Vaticana*. Ac-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

una parte de él, la que contiene los cantares del rey mismo, bajo el título de: «*Cancioneiro* D'El Rei D. Diniz, pela primeira vez impresso sobre o manuscripto da Vaticana, con algumas notas illustrativas, e uma prefaçao historico litteraria pelo Dr. Caetano Lopes de Moura», Pariz, en casa de I. P. Aillaud. 1847. gr. 8. Resulta de la descripción é índice que se da en el prólogo, que este *Cancioneiro* es propiamente un cancionero cortesano, la colección de las producciones y conversaciones poéticas de una sociedad cortesana cerrada. Pues ya por esas escuetas noticias (págs. XXVII-XXX) se hace patente que el manuscrito que es del siglo XV (y por lo tanto probablemente el mismo que vió Leao en Roma) no contiene tan sólo las canciones del rey Diniz (es decir, que no es de uno solo la colección llamada *Cancioneiro*), sino también las de sus hijos y parientes y de los trovadores ó poetas cortesanos que moraban en su corte, entre ellos muchos españoles, lo cual es de gran significación para la historia de la poesía artística castellana (1). Me dirigí, pues, al señor Dr. Adolfo Tobler, que á la sazón se hallaba en Roma y le expresé mi deseo—puesto que las muy prolongadas vacaciones de la Vaticana (desde mediados de Junio hasta principios de Noviembre) y el muy costoso permiso para sacar copias, me habían hecho imposible el copiar la parte totalmente inédita (190 hojas, la mayor parte

---

cedió á mi ruego, pero recibió de los guardas de la *Vaticana* por respuesta que no había nada de semejante cosa. Entretanto Kopitar había hablado de ello á un franciscano portugués (sospecho que fuera el P. Roquette) y he aquí que se informó el embajador portugués en la corte romana, vizconde de Carreira, acerca de este cancionero de la *Vaticana*, y entontonces se halló en realidad en el *Codex* núm. 4803.—Véase págs. VIII-IX de la *Prefaçao* de la citada edición del mismo.

(1) Por lo tanto, sólo de modo muy impropio (*a potiori fit denominatio*) puede llamarse á esta colección el *Cancionero del rey Diniz*, y es claro que además de lo compuesto por él mismo y sus compañeros de la corte, contiene también poemas anteriores á ellos, nacidos en aquella sociedad cortesana y que tenían curso todavía.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

á dos columnas), y colacionar la parte publicada (20 hojas)—le expresé mi deseo de que por lo menos me proporcionara un índice completo de los nombres de los poetas. El señor Tobler tuvo la exquisita bondad de tomarse él mismo la molestia de despacharlo y creo con lo indicado dar á conocer el fruto de su trabajo, rindiéndole gracias por ello. De esta mera indicación de nombres han de resultar consecuencias no poco importantes para la historia de la poesía artística en la península ibérica.

El Doctor Tobler hace observar que ha anotado los nombres de los poetas «en el mismo orden en que se siguen en »el manuscrito; no dejando de repetirlos más que cuando ha»bría que haberlo hecho inmediatamente». Como es natural, doy los nombres con toda fidelidad, tal como allí están escritos, siguiendo la copia, añadiendo entre paréntesis mi lectura ó conjeturas, así como el número de la página del *Cancioneiro* impreso en que se cita el nombre ó se remite á ello.

Fernan Gonçalvit.—Pero Barroso (ó Pero Gomes Barroso, p. XXIX). — Sancho sanchez. — Alfonso lopez de bayam (p. XXVIII).—Meenrodriguiz tenoyro.—Alfonso fernandez.—Dom Alfonso sanchez, figlio del Rey Don Denis de portugal (Alfonso Sánchez, conde de Alburquerque, hijo natural del rey Diniz).—Johann de Guylhade.—Steuam fouam.— Joham naas quiz (João Vasquez).—Fernan vel lho (el viejo).—Airas Veaz.— Vaasco perez.— El rey dom Alfonso de castella he de leom (Alfonso X de Castilla) (1).—El rey dom denis.—El rey dom Alfonso de castella e de leom que vençeu el rey de bela

(1) Con esto resulta un hecho documentado el que Alfonso X compuso también canciones profanas cortesanas en lengua gallega, hecho que hasta hoy podía haberse supuesto á juzgar por el siguiente pasaje del primer prólogo á las *Cantigas en honor de la Virgen María:*

. . . . e ar
Querreis me leixar de trobar desi
Por otra dona, e cuid'a cobrar
Por esta quant'en as outras perdi.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

marim com o poder daalem mar apar de tarifa (1). — O conde dom pedro de portugal (Pedro, conde de Barcellos, hijo natural del rey Diniz).—Pero larouco.—Stevam fernandez del vas (Estevão Fernandez d'Elvas; p. XXVIII).—Estevam de guarda primado del rey don denis (pág. XXIX).—Stendo da ginda.—Pero dornelas.—Fernan Rodriguiz de Calheyro.—Vaasco praya de sandi.—Pae soarez.—Nuno fernandiz torneol.—Pero Garcia burgales (de Burgos).—Joham nunez Camanes.—Ayras Carpancho. — V[co] (Vasco) Gil. — Dom Joham danoyu (João d'Aboim, p. XXVII).—Dom Joham Soarez Coelho) pá-

---

(1) Esto es, Alfonso XI de Castilla, yerno de Alfonso IV de Portugal, que venció al rey de los benimerin (de Marruecos) con las huestes de más allá del mar en Tarifa (en el Salado, el 30 de Octubre de 1340). De esta fecha resulta que, por lo menos, la presente redacción de este cancionero no fué hecha hasta después de 1340, y que también Alfonso XI de Castilla, de quien hasta hoy no podía citarse con precisión producto poético alguno, se ensayó en la poesía artística lírica y en el lenguaje gallego. Por esto voy á insertar aquí como muestra del escrito, el poema de este rey, que el Sr. Tobler ha tenido la amabilidad de comunicarme, si bien debo confesar que hallo en él mucho ininteligible. Por lo mismo lo doy reproducido con toda fidelidad, siguiendo la copia, sin más que haber separado, según lo exigían el metro y la rima, los ocho versos de la última estrofa, que estaban escritos cada dos en una línea. El poema consta de cuatro estrofas de ocho versos, y cuatro líneas de estribillos, en redondillas octosílabas, todo al modo de las Cantigas religiosas de Alfonso X.

Em huum tiempo cogi flores
del muy nobre paraiso,
cuitado de mis amoris (sic)
e del su fremoso risso
e sempre vivo en dolor
e ya lo non puedo sofrir
mais, âs malva lanierce (sic) *(a)*
que nel mundo viver.
Yo cum cudado damores,
nolo e tengo ma dizer (b)

(a) ***Mays me valera la muerte***, es la verdadera lección de este verso.
(b) ***Vol' o vengo ora dizer.***

Digitized by Google · Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gina XXVIII).—Stevam rreymondo.—Joham lopez dulhoa.—Dom fernan fernandez Cagominh (contemporáneo de Alfonso III, pág. XXVIII).—Gonçalo annes do vinhal.—Roy Queymado.—Meen Rodriguis Tenoyro.—Steuam coelho.—Steuam trauerca.—Rodrigue annes de vasconcelus (Rodrigo Annes de Vasconcellos, pág. XXVIII). — Alfonso meendez de beesteyro.— Pero Gomes Barroso (v. más arriba).— Pero uyuyaez (ó vevyaez).—Fernan gtiz (Gutiérrez) de seaura.— Don Alfonso

que he da questa mi senhora
que muicho deseio aver.
En el tiempo en que solia
yo coger daquestas flores,
d' al cudado non avia
Desque vy los sus amores
e no se per qual ventura
me úno adefalir (sic) *(a)*
si lo fiz el mi pecado
si lo fizo el mal dizer.
Yo cum cudado damores, nolo (etc.)
No creades mi senhora
el mal dizer de las gentes
ca la muerte mes chegada
sy en elho parardes mientes;
ay senhora nobre rossa,
mercede vos vengo pidir
viedede (sic) mi dolor *(b)*
e no me dexedes morir.
Yo cum cudado damores, (sic).
Yo cogi la flor das frores (sic)
de que tu soler cogias
cuitado de mis amores
bien se lo que tu querias
Dios lo pueste por tal guisa
que te lo pueda fazer
ant' yo queria mi muerte
que te asy teya z morer (sic) *(c)*.
Yo cum cudado damores, nolo (etc.)

(a) *Me vino a defalir.*
(b) *Avede de mi dolor.*
(a) *Que te asy veja a morrer.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lopez de Bayam (v. más arriba).— Joham de Guilhadi (también Guilhade, v. más arriba).—Pero dornelas.—Don Alfonso sanchez (v. más arriba). — Joham Vaasquiz de Talaneyra.— Nune perez sandeu.—Meen vaasquez de folhete.—Fernam froyas. — Pae (también Paay) Gomez charinho (p. XXVIII).— Fernan velho (v. más arriba).—Vaasco perez pardal.—Alfonso anes de cordu (de Córdoba?)—Pedran (Pedro Annes) SSocaz.— Pero de ponte.—Joham García SSobrinho.—Raymon Gonsalvez.—Garcia soarez. — Irmao de martin soarez (hermano del Martín Soarez?).—Vaasco Rodriguis de Calu..... (de Caluelo). heen dinho.—Alfonso paez de bragaa. — Don Joham mendez de besteyros. — Ayras Nunez cligo (sic?). — Martin moxa.— Roy fernandiz.— Pero goterez (Gutierrez). — Don Steuan perez Noyãm. — Don Gomez Garcia, abade de veladolido (sic, Valladolid?).—Roy Fernandiz cligo.—Pae de cana cligo (sic). Sancho Sanchez cligo.—Joham Ayras de Santiago.—Alfonso anes do Coton. — Pero da ponte et Affonso anes fezeron esta tenzon.—Ayras engeytado (el desheredado?).—Rodrigue anes daluares.— Fernam padrom.— Pedro da ponte.— Vaasco Rodriguiz de Caluelo.—Roy Martijz (do Casal).—Don pero Gomez barroso (v. más arriba).—Joham Ayras burges de santiago. — Martin perez aluyin (v. más arriba). — Pero de neez.— Bernal de bona nal. — Joham seruando.— Juyão bolsseiro.— Pero DARMEA (sic). — Steuam Fernandez delvas (v. más arriba).— Pedramigo de Sevilha. — Ayras paez jograr (el juglar).—Lourenzo jograr.—Joham Baueça.—Calisteo Fernandiz.—Lopo jograr.—Lourenzo jograr.—Joham jograr, morador en leom.—Pero de Bardia.—Pero mendez de fonsseca.— Nuno porco.—Pero de veez.—Bernal de bonaual.—Joham seruando.— Joham zorro.— Roy martiz do Çasal. — Juyao bolseyro.—Martin campina.—Pero meogo.—Martim de Caldas.— Nuno treez.—Pedro Darmea.—Pedro amigo de sevilha.—Pedren (sic) solaz.— Joham baueça.— Pero danbroa.— Pae calno.— Martin Padrozelos. — Lopo jograr. — Galisteu Fernandiz.—Lourenço jograr.— Golparro.— Joham de Cansga (Can-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gera?). — Martin de Ginzo.—Martin Codax.— Ayras paez.— Fernando lago. — Joham de requeyxo. — Fernan desquyo.— Steuam da Guarda (v. más arriba). — Joham Fernandez dardeleyro.—Joham Soarez de panha (1).—Fernan Rodriguiz de calheyros. — Don fernan paez de Talamancos. — Dom lopo liao.—Martin Soarez.—Nuno Fernandez torneol.—Pero Garcia burgales (v. más arriba).—Roy queymado.—Joham lobeyla (João Lobeira, coetáneo de Alfonso III, pág. XXVIII).—Don Gonçalo annes do vinhal.—Don Joham davoim (v. más arriba). — Joham Soarez Coelho (v. más arriba). — Roy paez de rribela.—Joham servando.—Lourenzo jograr.—O Conde don pedro de port (ugal, conde de Barcellos, v. más arriba).—Joham de Gaya escudeyro. — Roy paez de rribela. — Pero barroso (v. más arriba). — Joham de Gaya escudeyro.— Joham baueça. — Joham ayras de santiago. — Don affonso lopez de Bayam (v. más arriba). — Meen Rodriguiz tenoyro. — Ayras perez neitor.—Joham de Guilhado (también Guilhadi y Guilhade; v. más arriba).—Affonso de Cotom.—Diego pezelho jograr.—Petramigo de la vilha (sic, de Sevilla, v. más arriba).— Pero danbroa. — Pero mendez de fonseca. — Ayras Nunes.— Ffernan del qo (sic). — Joan velho de pedro Gaez. — Affonso ffernandez cubel caualeyro.—Stevam ffernandis bareto.—Joham Romeo de lugo.—Rodrigannes rodondo.—Ffernan rodrigues Redondo.—Affonzo do Cotom.—Pero de vevyaez (ó viviaaez; v. más arriba).—Martin anes morinho.—Affonso Soarez. — Caldeyrom. — Pae Gomez charinho (v. más arriba).— Pero de Ponte.—Pedramigo (de Sevilla, v. más arriba).

Esta lista de nombres de 127 poetas *diferentes*, indica ya por su número mismo un considerable desarrollo y florecimiento de la poesía artística cortesana en Portugal en el siglo que va desde el reinado de Alfonso III (1245) hasta el de

---

(1) Acaso el Joham Soarez de Pavia ó Payva que murió de amor por una infanta, mencionado en la carta del marqués de Santillana.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Alfonso IV (muerto en 1357), así como también por el estado que dentro de la sociedad cortesana ocupaban las personas que en aquella lista figuran, desde reyes é hijos de reyes hasta privados y cortesanos, desde caballeros y escuderos, hasta burgueses y aun juglares, y entre ellos, también, poetas de Castilla (los dos reyes Alfonso X y XI á su cabeza), León, Galicia y Andalucía, que cantaron todos ellos en lengua gallega ó en antiguo portugués, y á la manera de la más antigua poesía trovaderesca, como, v. gr., las verdaderas *tenzone*, aquí mencionadas, de los dos poetas Pedro da Ponte y Alfonso Annes (fezeron esta tenzon).

Este desarrollo de la poesía artística portuguesa, según el patrón de la trovadoresca («a imitação dos Avuernos et Prouençaes» como observó muy bien Nunes de Leão en el pasaje ya citado), lo atestigua expresamente el mismo rey Diniz. Dice así en una poesía (pág. 64):

Quer' en en maneyra de proençal
Fazer agora un cantar d' amor.

y en otra (pág. 70):

Proençaes soen muy ben trobar
E dizen elles, qu' é con amor.

Demuestra también su conocimiento de las leyendas francesas: con las comparaciones que á estilo de los trovadores establece entre su amor y su señora (llamada casi siempre *senhor)*, y los ideales del enamorado, v. g., pág. 52:

Qual mayor poss' e o mays encuberto
Que eu poss' e rey de *Brancafrol*
Que lhe non ouv' en *Flores* tal amor,
Qual vos en ey; e pero são certão
Que me queredes peyor d' outra ren,
Pero, senhor, quero vos eu tal ben.
Qual mayor poss' e o muy namorado

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Tristão, sey ben que non amor *Isen*,
Quant' eu vos amo esto certo sey eu (1).

A la vez vemos en este ejemplo empleados los versos yámbicos decasílabos de los provenzales, así como en otras muchas poesías del rey imitada la manera provenzal de repetir al principio de las estrofas las mismas palabras (coblas capdenals) y la costumbre de los genuinos trovadores de recomendar la declaración de amor callada y velada (o mays encuberto).

Así es como en estos cantares del rey Diniz, ahora publicados por fin—si bien arrancados del conjunto de que forman parte y con muchas faltas (2)—la poesía cortesana galaico-

(1) El editor no se ha enterado de estas tan frecuentes alusiones, escribiendo: «branca frol, en flores, Triste amon ossent.» El especial conocimiento que el rey Diniz tenía de la literatura francesa se comprenderá mejor si se recuerda que su maestro fué un francés, Aimery d'Ebraud, á quien más tarde hizo obispo de Coimbra.

(2) El ya citado ejemplo muestra cuán á menudo ha leído mal el original. Ni una sola vez están separadas y numeradas las poesías (que no hubiera sido difícil en la mayor parte, pues llevan estribillo), sino que solamente están marcadas las estrofas. Las aclaraciones se limitan á tal cual explicación de alguna palabra, pero falta glosario. Y todo lo demás así; en una palabra que esta edición tan lujosa por fuera, puede llamarse muy pobre en el respecto científico. En prueba de que yo, como interesado en ello, no doy juicio demasiado severo, puede servir el de da Costa e Silva (l. c. I, págs. 64-65) el cual dice del editor: «porém o seu direito á nossa »gratidão seria maior, se elle tivesse publicado as obras dos outros Tro»vadores, que se achavan juntas com as deste Cancioneiro; se tivesse feito »acompanhar as Poesias, que imprimio do Rey Lavrador, de mais copiosas »notas explicativas de um sem numero de vocabulos, que nellas se encon»tran, e cuya intelligencia falta á maior parte dos Leitores, mesmo ins»truidos; e se finalmente tivesse tido o cuidado de numerar as composi»ções, mesmo pondo-lhes titulos, e não as imprimiesse com o methodo vi»cioso de estampalas confusamente, e sem divisão alguna, o que muitas »vezes colloca o Leitor no lance de duvidar si um Poema terminou, ou »ainda continua.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

portuguesa aparece como hija y discípula de la provenzal, no sólo por testimonios externos, sino, además, en su espíritu, tono y forma.

Las canciones del rey se dividen en dos grupos, el primero de los cuales contiene los cantares de amor propiamente cortesanos. Están, según se ha dicho, enteramente á la manera provenzal, sin más diferencia que el tener la mayor parte un estribillo y añadir la última estrofa al estribillo una *tornada* de dos versos que rima con él. Por lo demás, se halla en ellos la estructura estrófica artística y hasta observados los artificios de la poesía trovadoresca, como la rima que va á través de todas las estrofas *(coblas unisonans*, v. gr., 1-4, 8-9, 94-95); repetición de las mismas palabras en las estrofas (v. gr., páginas 83-84); á modo de rondó (pags. 15-16); entremezclados con pies quebrados (biocs, v. gr. págs. 69, 76, 84), etc. Entre estos cantares de amor hay también muchas pastorelas (serranicas) siendo precisamente los más graciosos; pero éstos en su mayor parte en redondillas octosílabas con estribillo, en que se manifiesta el elemento popular (v. gr., págs. 34-35; 86, conversación de la pastora con un papagayo; pág. 108, completamente á la manera provenzal; y también una canción de mensaje (págs. 41-42).

Más notable y más peculiar es el segundo grupo, que está separado en el manuscrito mismo (en el impreso desde la página 118), con el siguiente anteescrito: «Em esta folha se cõ»meçã as cantigas d'amigo que o muy respeitable Dom Diniz, »Rey de Portugal fez.» Estas *Cantigas d' amigo* hacen juego con las viriles canciones de amor; son las canciones de damas dirigidas al «amigo» y amante, ó á la amiga de confianza, la madre ó la rival, y, por lo tanto, verdaderos cantares de mujeres, en su mayor parte, en un tono más ligero, más vivo, y á menudo totalmente popular; como en forma de conversaciones entre hija y madre (págs. 136-137); un par (págs. 138-139, 142-144); de ellas recuerdan las *Albas* de los trovadores por su estribillo: *Alva e vay liero* y *Vay las lavar, alva;* aunque propia-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mente no son cantares de vela. Es muy encantadora la de las quejas que dirige una muchacha á las flores, completamente en el tono de un cantar del pueblo (1).

Muéstrase, por lo tanto, el real poeta en el primer grupo como un mero trovador, representando los monótonos plañidos amorosos, la galantería convencional en forma artística, mientras que en el segundo grupo se atiene más de cerca á lo popular, á un contenido más objetivo y sencillo y en una forma á menudo viva y dramática; así que—si este fenómeno no es

(1) Voy á insertar aquí como muestra esta graciosa canción de mujer:

Ay flores! ay flores do verde pyno,
Se sabedes novas do meu amigo!
Ay Deos! E hu é?
Ay flores! ay flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado!
Ay Deos! E hu é?
Se sabedes novas do meu amigo,
Aquel que mentio do que m' ha jurado!
Ay Deos! E hu é?
Se sabedes novas do meu amado,
Aquel que mentio do que pos commigo!
Ay Deos! E hu é?—
—Vos me perguntades pelo voss' amado?
E en ben vos digo que é vivo e sano
Ay Deos! E hu é?
E eu ben vos digo que é vivo e sano
E seera vosco ant' o prazo saydo.
Ay Deos! E hu é?
E eu ben vos digo que é vivo e sano
E seera vosc' ant' o prazo passado.
Ay Deos! E hu é?

Igualmente populares son las conversaciones de la hija con su madre que toma, ya á mal, ya á bien sus amores, como, v. gr., pág. 166;—173;—178;—las que en diálogo dramático y vivo sostienen entre sí la amada y el amigo, págs. 153;—155;—158.—Acerca de la costumbre, que también se nos presenta entre los franceses del Norte, de poner canciones en boca de las mujeres, véase Wackernagel: *Altfranzösische Lieder und Leiche*, pág. 177.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

aislado—se puede deducir de él que todavía no se había introducido entonces la completa ruptura entre la poesía artística y la popular portuguesas, ni el influjo de la poesía del Norte de Francia (1).

A juzgar por el espíritu y la forma, son semejantes á los cantares cortesanos de amor del rey Diniz, los compuestos por su hijo natural D. Pedro Conde de Barcellos; pues ha sido puesto fuera de duda por el editor de la segunda y más completa edición, que es la colección de cantares de este conde lo que se contiene en la que primero se dió á conocer bajo el título de «*Fragmentos de hum cancioneiro inedito*, que se acha na livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa. Impresso á custa de Carlos Stuart. Em Paris, 1823, 4. llamado de ordinario *Cancioneiro do Collegio dos Nobres* (2).» El Sr. de Varnhagen, enviado del Brasil en la corte de Madrid, y persona benemérita de la literatura portuguesa, ha dado á esta edición, hecha bajo su inspección, el título nada más que hipotético de «*Trovas e Cantares de um codice do XIV seculo:* ou antes, mui provavelmente, *O livro das Cantigas*, do Conde de Barcellos.» Madrid, 1849, en 16, pero en la erudita introducción que le precede, ha elevado casi á certidumbre, con razones externas é internas, el que sea el autor el conde de Barcellos, lo cual sólo aparecía como muy probable en el título (ya Bellermann, n. 3, pág. 12, estaba sobre esta verdadera pista) *(a)*.

---

(1) Respecto al otro *Cancioneiro*, del cual vió Nunes de Leão un ejemplar en el archivo de la Torre do Tombo y que contiene los cantares religiosos (de louuores da Virgem nossa senhora) hasta hoy no les ha parecido á los portugueses que merece la pena de buscarlo *(b)*.

(2) Hoy, después de la supresión de ese colegio, se halla en la biblioteca real d' Ajuda. El Sr. Rivera ha hallado después de la primera edición muchas hojas pertenecientes á ese manuscrito en Evora, y el editor de la segunda consiguió una copia de él por mediación del Sr. Herculano y los ha publicado ahora, colocados en el lugar que les corresponde.

(a) Se trataba evidentemente de un ejemplar de las *Cantigas* del Rey Sabio.

(b) Este capricho de Varnhagen fué rectificado por él mismo en 1867, cuando encontró en el gran *Cancionero* de la Vaticana varias poesías de las incluidas en el de Ajuda con los nombres de los diversos trovadores que las habían compuesto.—(M. M. y P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

A las razones externas pertenece el que este *Cancioneiro* se halla en el mismo volumen y escrito de la misma mano que el *Nobiliario* (1), atribuído ordinariamente al conde de Barcellos, códice que Herculano considera como el original del *Nobiliario*, siendo atribuído todo el manuscrito por él, y el tan grande conocedor de la diplomática portuguesa I. P. Ribeiro *(Reflexoens filológicas*, Coimbra, 1836, página 48), al siglo XIV (v. Bellermann, pág. 8).

Mucho más decisivas son, seguramente, las razones internas. Ya Bellermann (páginas 10 y 46) y Díez *(Berliner Jahrb. f. wiss. Krit.* Febrero, 1830), han expresado la opinión de que todas las poesías de este *Cancioneiro* han debido de tener un autor común. El señor de Varnhagen, que se ha tomado el no pequeño trabajo de ordenar críticamente las hojas mal enlazadas del manuscrito y cada una de las nuevamente halladas, siguiendo para ello el contenido y la forma de los poemas, no sólo ha llegado así á la misma convicción, sino que piensa además que estas canciones encierran una historia compendiada de los amores del poeta y de sus relaciones con su dama. La mayor parte de ellas van dirigidas á una dama de la corte portuguesa, que, como es sabido, residía entonces en Santarem; el poeta llama á la dama su pariente y su paisana, y recuerda haberla visto una vez «sendo con su madre en un estrado», cerca de Barcellos. Ella era extraordinariamente hermosa, de buena cuna, *mansa e de bom fallar*, y por esto no pasó mucho tiempo sin que él se convirtiera en pretendiente á su mano. Entonces el poeta, por mandado de su dama, y para no ser un obstáculo al matrimonio, tuvo que alejarse de ella, yéndose á tierra extranjera. No pudo soportar por mucho tiempo la ausencia, y volvió al poco tiempo. Pero ahora tuvo

(1) Véase: *Memoria sobre a origem provavel dos livros de linhagens* (precisamente este *Nobiliaio*) por A. Herculano; en las *Memorias da academia das sciencias de Lisboa, classe de sciencias moraes.* Nova serie, T. I., P. I. 1854, 4.°, págs. 35-47.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ella que marcharse para contraer el matrimonio, por el cual se había de elevar más aún. Con esto parecieron muy contentos *os d'Hespanha,* que se detuvieron allí porque ahora podian volver á su país, de donde había venido, precisamente, el poeta. Está muy afligido por su partida, y se queja de esta separación; hasta que, finalmente, un hombre de la tierra á donde ella se dirigía viene á él y le muestra medio y camino de volver á verla. Sigue él este consejo, se va á Segovia y allí la vé y habla con ella. Dice de ella, cantando su hermosura, que su nombre está entre los tres de Joana, Sancha y María, recalcando en especial sobre este último, de tal modo, que casi se arrepiente de haber dejado entrever demasiado (ocultación del nombre de la amada, que está por completo dentro del espíritu de la poesía trovadoresca). Después de este encuentro en Segovia, que á seguir su deseo no habría de acabar nunca, se ve obligado de nuevo por su dama á separarse de ella. Cuando se hace ahora á la mar, compara ésta al rey de Castilla y León; pues dice que ambos son temidos por todos, de nadie vencidos y de ambos hay que desconfiar, cuando parecen apaciguados, etcétera.

Todas estas alusiones y circunstancias justifican la suposición de que sea el autor de estas canciones Pedro, conde de Barcellos, y la dama por él cantada su sobrina doña María, la hija de Alfonso IV de Portugal, á la que pretendió Alfonso XI de Castilla y de León, mediante su embajador, en el año 1327, y que se casó con éste en el siguiente año *(a).*

En tiempo poco anterior ó posterior al casamiento de esta infanta, pariente y paisana del poeta, con el rey castellano, casamiento por el cual se vió realzada, coincide, pues, la composición de este cancionero, siendo el «Livro de Cantigas» que, según otros testimonios históricos, compuso el conde Pedro de Barcellos, y legó precisamente al rey Alfonso XI de

(a) Toda esta novela inventad por Varanhagen carece absolutamente de fundamento. El *Cancionero* de Ajuda no es obra personal, sinó colectiva y de poetas muy anteriores al Conde de Barcellos.—(M. M. y P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Castilla, marido de su dama, en el testamento hecho en Lalim á 30 de Marzo de 1350 (es sabido que éste murió seis días antes de la fecha del testamento, el 26 de Marzo de 1350; el conde de Barcellos en 1354). No se debe, por otra parte, tomar este amor en serio, sino que era, según la costumbre de los trovadores, nada más que un juego poético, una galantería cortesana, habiendo tenido el conde de Barcellos, como Petrarca, además de la pasión platónica por su Laura, relaciones amorosas de otro género, que responden más á la vida ordinaria, pues estuvo casado por lo menos dos veces (acaso las poesías números 207 y 214 se refieren á la madre de su primera esposa, doña Branca). También dirigió otras poesías á hermosas damas, cuyo nombre se conoce—y por lo tanto, de no tan alta alcurnia y honradas menos idealmente—(como á Guiomar Alfonso Gata, Mayor Gil, á la hija de don Paay Moñiz, á una doña Alvira, etc.), poesías todas que el señor Varnhagen ha reunido por separado en el suplemento núm. 1 (1).

Así como esta relación amorosa está concebida y mantenida enteramente dentro del espíritu de los trovadores (el poeta llama á éste canto amoroso, á manera de los provenzales: «trobar d'amor por sas sennores»), así también el tono de estos cantares imita más al de los provenzales que al dominante en las canciones del rey Diniz, en que se hallan tantos elementos franceses del norte y populares. Aún más se muestra la influencia de la poesía artística provenzal sobre las canciones del conde de Barcellos en su desarrollo formal, por lo cual han designado Bellerman y Díez á este *Cancioneiro* como «antiguo cancionero con metro provenzal». El primero

(1) Un segundo y tercer suplementos contienen las poesías que sólo se conservan en sus comienzos, sus conclusiones, ó, en general, en fragmentos.—El primer suplemento da en un «Romance» del editor la historia amorosa del conde de Barcellos, en un relato sumario; el segundo, la concordancia con la edición de Stuart; el tercero, dos poesías modernas en dialecto gallego, y el cuarto, el glosario.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

de estos señores notó ya que: «en oposición á las canciones »españolas y las posteriores portuguesas, las de este nuestro »cancionero se mueven como las poesías de los trovadores, la »mayor parte en cadencia yámbica y en líneas largas de diez »y once sílabas». Este verso decasílabo yámbico, en su mayor parte con rima aguda, al cual «en cuanto se introduce una sí- »laba final átona, se le suele llamar, con bastante poco acierto, »endecasílabo (v. Díez, l. c. 168 y *Attromanische Sprachdenk- »male*, pág. 103 sig; Wackernagel, *Altfranzösische Lieder*, pá- »gina 177)» es precisamente uno de los que señala el marqués de Santillana como provenzales, cuya imitación empero sólo la nota entre los trovadores catalanes y valencianos: «... usaron el decir en coplas (poetizar en la más estricta forma de la verdadera estrofa artística, *copla*, por oposición á las *trovas*, que eran más populares) de diez sílabas, á la manera de los lemosis». Si el marqués de Santillana hubiera nada más que visto los cantares del rey Diniz y de sus coetáneos, y sobre todo, del conde de Barcellos, y no conocídolos tan sólo por noticias de otro, un observador tan exacto y fino como él no hubiera descuidado el notar la imitación de esta medida también entre los más antiguos trovadores portugueses y gallegos; y en el pasaje de su carta, arriba citado, que trata de ellos, no habría mencionado tan sólo las dos medidas, de *arte mayor* y *arte común*, predominantes *más tarde* en los cancioneros portugueses y castellanos. Este metro mismo está manejado, si bien de una manera enteramente caprichosa é inartística; en las canciones del conde de Barcellos «ni el acento ni la cen- »sura tienen lugar regulado, y varios versos son muy inarmó- »nicos casi sólo con las sílabas contadas. Lo único que recuer- »do el verso de los trovadores, es la frecuencia con que recae »el acento en la tercera sílaba.» (Díez, *Altrom. Sprachdenkmale*, pág. 103). Junto á estos versos decasílabos se nos presentan también en las canciones del rey Diniz y del conde de Barcellos otros alejandrinos, pero ningún verso que sea verdaderamente de arte mayor; por el contrario, muy á menudo y

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

muy perfectamente acabados, porque son populares, los *redondilhos maiores.*

En la rima también no puede menos de conocerse el esfuerzo por imitar los modelos provenzales; así es que como Díez (en el *Berliner Jahrbuch*, págs. 169-170) lo hace notar, «está tomado de los trovadores el que una misma rima abar»que todas las estrofas del poema ó una las estrofas por pa»rejas (coblas unisonans, doblas, etc.); las dos cosas son aquí »forma dominante, y sólo rara vez se limita la rima á las es»trofas aisladas, presentándose también el juego de que una »rima á modo de estrofa se resuelva en otra». Hállase también añadida á las estrofas la *tornada* que se repite, como entre los provenzales, en la última parte de la estrofa. No es menester advertir que los enlaces de rimas *encadenadas*, *crozadas*, *crotz-encadenadas*, *crotz-caudadas*, *cadena-caudadas* que se ven usados en las canciones del rey Diniz, tienen un empleo más frecuente y más vario en las del conde de Barcellos. Hasta los artificios de rima de los provenzales están imitados, como la rima movida y quebrada (núms. 53, 112, 195; 48, 95, 133), y los estribillos son menos frecuentes que en las canciones del rey Diniz.

Las rimas sordas, que son las predominantes, pueden muy bien haber sido exigidas por el canto, al cual se destinaban, seguramente, estas canciones (aunque según el principio artístico, esto es, todas las estrofas según una y la misma melodía, v. mi libro *Ueber die Lais*, págs. 104-106). Finalmente, la estructura estrófica es no menos al modo del arte provenzal, como se muestra, sobre todo, en las estrofas de 6, 7, 8 y hasta 9 versos decasílabos.

Hállanse también aquí ejemplos de canciones en forma *dialogada* (como los núms. 35, 238, 248, 279).

En todo caso es, por lo tanto, este cancionero de gran significación para la historia de la poesía artística portuguesa. Díez cierra con razón su notable reseña de este cancionero con estas importantes palabras: «Resumiendo ahora estas no-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»tas á que ha dado ocasión el *Cancionero* gallego, diremos que »hemos conseguido, por lo que hace á la historia de la litera»tura de Portugal, el no despreciable resultado de averiguar »que ésta constituyó, desde mediados del siglo XIII, poco más »ó menos, una poesía de cantares, que salió de los magnates del »país, siendo por ellos cultivada y formada en parte según el »patrón de los provenzales.» Con este indudable resultado se corrobora una vez más la idea que he expuesto más arriba acerca del principio de la poesía portuguesa y de su acción, tan rica en consecuencias, que hasta el día de hoy se reconoce.

Otra corroboración más recibe por las *Cantigas*, indudablemente auténticas y pertenecientes al siglo XIII, del rey Alfonso el Sabio ó X de Castilla, que, siguiendo la costumbre entonces dominante en todo el Occidente de España, escribió sus poesías líricas ó cantares en dialecto gallego, perteneciendo por lo tanto como poeta cortesano, más bien á la antigua poesía portuguesa que á la castellana, razón por la cual el señor Bellermann ha incluído con razón en el círculo de sus investigaciones estos cantares religiosos y romances de los loores y milagros de Nuestra Señora, de los cuales se conservan más de cuatrocientos en diferentes manuscritos (1). Muy

(1) A las noticias que da el señor Bellermann acerca de los extractos de estas Cantigas, que hasta hoy se han dado á conocer, añádase: Papebroch, *Acta vitae St. Fe dinandi. Antierpiae.* 1684, en 4.°, pág. 321 y siguientes.—Véase también la traducción española de Bouterwek, página 122 y siguientes, en que se halla un facsímile (grabado 2) del Códice toledano de estas Cantigas.—De la lista de poetas del Códice Vaticano publicada más arriba, comparada con el pasaje referente al del primer prólogo de las Cantigas del rey Alfonso, hemos visto que la conjetura de que éste compuso también cantares de amor profanos y cortesanos, recibe confirmación por los hechos. Santillana no vió estos cantares, pues sólo advierte que en «En este reyno de Castilla dixo bien el Rey Don Alonso el Sabio «e yo vi quien vió decires suyos». Coloca con mucho acierto á este rey inmediatamente después de los trovadores portugueses y gallegos y á la cabeza de los poetas eruditos castellanos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

bien los caracteriza diciendo: «Y sin embargo, son estas poe»sias igualmente importantes por lo que hace al lenguaje »como por lo referente á la poesía. Como antiguo monumento »lingüístico, ofrecen la prueba de la igualdad del dialecto ga»llego con la lengua en que escribieron sus cantares los más an»tiguos poetas portugueses; por otra parte, dan testimonio de »cómo se diferencia esencialmente el arte poético galaico-por»tugués del español, por la influencia de la poesía provenzal, »que no podemos descubrir en la castellana de igual manera. »Pues mientras las poesías castellanas del mismo Alfonso X *(a)* »se mueven en la antigua forma española, en aquella fatigosa »versificación de arte mayor, saltando siempre de la misma »manera, por el contrrario sucede como si el poeta se hallara en »elemento más ligero y trabajase con mano más segura cuando »compone en lengua gallega. Y junto al metro español en series »de trocaicos cortos (arte común), aparecen aquí de nuevo una »multitud de lineas rítmicas lo más múltiples y variadas, en ca»dencia yámbica y con rimas encadenadas del más vario modo, »lo mismo que hemos visto en la ya publicada colección de las »antiguas canciones portuguesas (del conde de Barcellos).» La verdad es que precisamente las canciones más épicas, más al modo de romances, están compuestas en el metro nacional de las *redondillas,* en coplas de arte común, á menudo con estribillo, y en general en tono popular, mientras que las verdaderamente líricas tienen ya forma totalmente provenzal en el ritmo y la estructura estrófica; en una palabra, conservan el tipo de la poesía trovadoresca cortesana, probando una vez más el temprano y duradero influjo de esta última sobre la lírica artística galaico-portuguesa. Sobre ésta ejerció Alfonso acción fecunda en consecuencias, tanto por su propio ejemplo, como por los muchos trovadores que citó á su corte, y á los que favoreció muy en especial (v. Díez *Die poesie des Trou-*

(a) Por las razones que ya expusimos en otra nota, nadie cree hoy en la autenticidad de estas poesías castellanas.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

vadours, páginas 61 y 75 sig.; y su *Leben und Werke des Trouvadours*, páginas 331, 482, 518, 572, 581 y 591), acción más fecunda en consecuencias que la que ejerció sobre la poesía castellana, entonces menos receptiva que ella á causa de su principio popular. Todas estas cantigas son, empero, canciones en el verdadero sentido, esto es, destinadas indudablemente para el canto, y éste según el principio artístico, puesto que en los manuscritos está acompañada la primera estrofa de cada cantar del aire con que ha de cantarse (1).

De los dos poetas cortesanos portugueses nombrados en el escrito del marqués de Santillana y pertenecientes probablemente al siglo XIV, Vasco Peres de Camoës (2); que debió haber sido un antepasado del gran Camoës, y Fernán Casquicio, no se conocen más que los nombres. Tampoco podemos hacer más que mencionar las canciones del rey Don Pedro, esposo de Inés de Castro. De las pocas canciones á él atribuídas que se han conservado, es la una, publicada por Barbosa Machado, sacándola de un *Cancioneiro* de Pedro Ribeiro, que ya no existe, una glosa posterior, escrita en castellano, de una de sus canciones portuguesas, glosa que, por el hecho de tener la forma de una canzone italiana, no pudo haber nacido antes de la mitad del siglo XVI. No nos quedan, por lo tanto, más que las cinco canciones que bajo su nombre se admitieron en

(1) El mismo Alfonso hizo las melodías ó *sones* para sus cantares, á juzgar por el siguiente pasaje de otro prólogo:

«Este livro comanchei
fer á onrr' é à loor
da Virgen Santa María
que es la Madre de Deus
en que ele muito fia:
poren dos miragres seus
feso cantares é sones
saboros.s de cantar.....»

(2) En el *Cancionero* de Baena, pág. 526 sig., se hallan algunas poe-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

el *Cancioneiro* de García de Resende, una de las cuales está compuesta en lengua española, y que si procede, en efecto, de ese rey, nos ofrece prueba notable de que ya entonces se servían los poetas portugueses de la lengua española. Las otras cuatro poesías portuguesas del mismo (1), únicas del siglo XIV que ha acogido Resende en su por lo demás tan rico Cancionero, son cancioncillas amorosas, cantigas, del todo en la forma de las antiguas canciones españolas de arte menor. En cuanto tan escasas muestras justifican una conclusión, se puede deducir de ellas que ya entonces habían comenzado aquellas considerables modificaciones, sobre todo en el respecto formal del arte poético portugués, en cuyo más perfecto desenvolvimiento nos le muestra el siglo siguiente. Con esta limitación me conformo con el señor Bellermann, cuando dice de las canciones de este rey: «Abren un nuevo período en »el arte poético portugués. Aquella aproximación á la poesía »provenzal, la imitación de sus formas, el serio y profundo »sentimiento que junto á su pobreza de fantasía no puede ne»garse á aquellas canciones del siglo XIII (y primera mitad »del siglo XIV), todo esto va ahora desapareciendo cada vez »más y abriéndose paso una contemplación de la vida más li»gera, más serena, y una versificación en metros cortos tro»caicos que responde mejor á este espíritu, junto á lo cual se »han conservado aún, para los poemas más largos, descripti-

---

sías de fray Diego de Valencia «contra Vasco López de Camoës, un caba»llero de Galicia», sospechando el editor, pág. 697, nota CCLVII, que este Vasco López es idéntico al precitado Vasco Pérez, habiendo vivido, por lo tanto, hacia 1384.

(1) En Balbí *(Essai statistique sur le Royaume de Portugal, tome II, appenix à la géographie litteraire*, p. VII) se halla publicada, además de estas, otra canción portuguesa en cinco *coplas* de nueve versos, que hubo de haber hecho este rey á la muerte de Inés de Castro; pero como no se mencionan las fuentes de la misma y como aquella colección de muestras lingüísticas es bastante falta de crítica, debemos no decidirnos acerca de la autenticidad de dicha canción.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»vos ó didácticos, los versos de arte mayor. Todas las composiciones poéticas de este período muestran en la forma mucha »mayor perfección, aunque tras de una gran riqueza de vocablos se oculta á menudo superficialidad de sentimiento. Esta »es, en conjunto, la manera de poesía que observamos en Portugal, desde ahora hasta que empieza para el arte de la poesía portuguesa una nueva época á mediados del siglo XVI, »gracias á los modelos italianos.» A este tiempo cuadra perfectamente el pasaje más arriba citado de la carta del marqués de Santillana, pues entonces se hicieron las formas dominantes en la poesía artística y cortesana galaico-portuguesa y española, *el arte que mayor se llama*, *é el arte común*, esto es, los versos dodecasílabos con ritmo dactílico y los octosílabos con cadencia trocaica, en estrofas la mayor parte de cuatro ú ocho versos con rima alternante ó cerrada (1), de las cuales artes sólo la última, la común, se nos presenta ya en los Cancioneros del rey Diniz y del conde de Barcellos, pero en su mayoría sólo en poesías ligeras, de tono popular y más á menudo en los cantares á modo de romances del rey Alfonso X, mientras en las poesías verdaderamente cortesanas se emplearon de preferencia las formas provenzales en aquellas dos colecciones. Por la introducción, ó más bien nueva admisión, de aquellas formas populares en vez de las provenzales, recibió la poesía artística galaico-portuguesa un tinte más nacional, aun cuando siguió conservando, lo repito, el carácter de una poesía de corte y de conversación. Pero hasta esta modificación parece menos haber surgido de un desenvolvimiento espontáneo de la poesía portuguesa, que haber sido efecto de la

(1) También en el *Arte de poesía castellana*, de Juan del Encina (de su *Cancionero*, Salamanca, 1509, en folio) se dice en el cap. V: «Hay en nues»tro vulgar castellano dos géneros de versos ó coplas. El uno quando el »pie (verso) consta de *ocho* sillabas ó su equivalencia, que se llama *arte »real* (el arte común del marqués de Santillana). El otro quando se com»pone de *doze* ó su equivalencia, que se llama *arte mayor*.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

influencia galaico-española. Pues si el marqués de Santillana dice, por su parte, que cree (*creo*) que el desarrollo artístico de aquellos ritmos populares, el arte común y mayor, había nacido en Galicia y Portugal, y no tengo dificultad en considerar aquí también su opinión —aunque expresada hipotéticamente con magistral cautela,—por la más fundamental y verosímil, añade, sin embargo, que no solamente gallegos y portugueses, sino hasta «que no ha mucho tiempo qualesquier »decidores é trovadores destas partes» (con exclusión de trovadores catalanes, valencianos y aragoneses) los castellanos, andaluces y extremeños habían compuesto todas sus obras en lengua gallega. ¿No es, por lo tanto, verosímil que precisamente por medio de estos últimos, muchos de los cuales, como hemos visto, figuran en el Cancionero del rey Diniz, y entre los cuales se había desenvuelto, independientemente de la poesía artística extranjera, otra sustantiva, popular, que presupone una floreciente poesía del pueblo, que por medio de ellos llegaran á la lírica artística galaico-portuguesa aquellos elementos populares, y que, cuanto más la cultivaban, tanto más cediesen las formas extrañas á las nacionales, gracias á ellos más que á los portugueses mismos, que se entregaron tanto al influjo extraño y cuidaban tan exclusivamento de la lírica artística cortesana, que entre ellos, aparte sólo de un par de vestigios de intentos épicos aislados (1) que se han conservado de aquel tiem-

(1) Sólo se han conservado «dos pequeños fragmentos «de un poema épico ó histórico del siglo XVI, en donde se ve que un cierto Alfonso Giraldes había cantado la victoria en que tomó parte sobre los moros en el río Salado en 1340, y que entonces existían acaso todavía un par de poemas ó romances populares semejantes, pues en uno de estos fragmentos se dice que:

Outros falam da gran rason
Da (mejor *de*) *Bistoris*, gram sabedor,
E do Abbade Dom Joan
Que venceo Rei Almançor.

A lo cual dice el señor Bellermann: «Recuerda con su cadencia yám-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

po, como lo dice el mismo señor Bellermann, «la antigua li»teratura portuguesa carece casi en absoluto de todo romance »histórico, debiendo de ser los que sobreviven oralmente en »el pueblo, en su mayor parte emparentados con los antiguos »españoles. (1)» Recuérdese, además, que los españoles que escribían en gallego poetizaban también la mayor parte de ellos en lengua castellana; que en las poesías que componían en este idioma jamás se servían de las formas extrañas provenzales, sino de las nacionales sólo, de las populares (2); que hasta los mismos trovadores castellanos del siglo siguiente, aun después de la influencia renovada é inmediata del arte poético provenzal más posterior, el de Tolosa y Barcelona, sobre las poesía cortesana de Castilla, se mantuvieron fieles á sus formas nacionales, y que, por el contrario los portugueses, como hemos visto en el ejemplo del rey D. Pedro, ya en este siglo empezaron á poetizar en castellano, costumbre que creció considerablemente en el siglo próximo y más aún en los siguientes;

»bica y los finales agudos los más antiguos cantares portugueses en metro »provenzal, y pertenece tal vez á un prólogo del poema.» El otro fragmento, igualmente de cuatro solos versos, le parece «más en la forma de un romance», contra lo cual haré notar que tiene rima alternante, sorda ó llana, pareciendo formado según el principio de la poesía artística.

(1) En mis *Proben portugiesischen und catalanischen Volks romanzen*, he probado hasta qué punto puede mantenerse aún esta afirmación de Bellermann, después de los romances portugueses recogidos de boca del pueblo y dados á conocer por Almeida-Garret.

(2) No quiero alegar el que las coplas de arte común y mayor así formadas se hallan también en poesías castellanas, que han sido atribuídas de ordinario al rey Alfonso X, á saber, en el *Libro de las Querellas* y en el *Libro del Tesoro*, y no quiero citarlo porque su autenticidad no está fuera de toda duda. Pero es digno de notarse que precisamente entonces, cuando entre los cultivadores de la lírica artística se introdujeron muchos españoles y empezaron éstos á componer cantares artísticos, no sólo gallegos, sino también castellanos, entonces comenzaron á hacerse predominantes en la poesía cortesana galaico-portuguesa las formas populares.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

y si se recuerda todo esto, la idea expresada más arriba acerca de la influencia que los españoles ejercieron sobre la modificación en sentido más nacional de la poesía artística galaico-portuguesa, ganará en verosimilitud.

Así es que hasta el señor Bellermann cierra este siglo con dos españoles, «porque dan una prueba de que también en este »siglo se siguió conservando la antigua costumbre de los cas»tellanos, de componer en dialecto gallego». Los dos españoles con que lo cierra son dos trovadores castellanos, nombrados también por el marqués de Santillana, á saber: el arcediano de Toro, de la segunda mitad del siglo XIV, y el algo más joven pero famosísimo Alonso Alvarez de Villasandino ó de Illescas. De ambos hallamos poesías castellanas y gallegas, que no se diferencian entre sí nada por más que por el dialecto, y éste á menudo apenas conocible; en el famoso y ya impreso Cancionero que el prosélito judío Juan Alfonso de Baena, contador del rey D. Juan II de Castilla, recogió para entretenimiento de éste y de su corte, Cancionero el más antiguo de los que se conocen de los españoles (1).

«Pero con el fin del siglo XIV—prosigue el señor Bellermann—se hace cada vez más raro el que se sirvan castellanos »del lenguaje gallego, que sonaba como un tosco dialecto po»pular junto á la lengua castellana, más llena de tono, y que »une fuerza y melodía en más hermoso equilibrio, aparecien»do como una cosa tardía y aislada un poema en aquel dialec»to, que tuvo por autor al mismo Santillana, que era gallego »(muerto en 1458)» (2).

(1) También se hallan en el Cancionero de Baena (págs. 257-258 y página 620 sig.) poesías gallegas de los españoles Pero González de Mendoza y Garci Fernández de Jerena, pertenecientes al siglo XIV.

(2) Propiamente leonés, pues había nacido el 19 de Agosto de 1398 en Carrión de los Condes, en la provincia de Palencia, del reino de Leon (véanse sus *Obras* editadas por Amador de los Ríos, pág. XI). En ellas está también impresa la *Cançion gallega*, págs. 443-444, que empieza: «Por amar non saybamente», que consta de una *cabeza* de cuatro versos y dos estrofas de á diez.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Y, sin embargo, empieza el señor Bellermann la próxima y última sección, que versa sobre los monumentos de la poesía portuguesa del siglo XV y los primeros decenios del XVI, con uno de tales poetas gallegos, que pertenece más á los españoles que á los portugueses, es á saber, con Macías el enamorado, á quien ha hecho tan célebre su desgraciado amor, que ha llegado á hacerse proverbial por ello. Y pertenece más á los españoles, porque si bien nacido en el Padrón gallego, se educó entre castellanos y acompañó á su señor, el no menos famoso como poeta é introductor de la gaya ciencia, marqués de Villena, como paje y escudero, al Sur de España, donde como es sabido halló trágica muerte de mano de su celoso rival por su obstinada pasión hacia una dama de la corte del marqués, á quien éste había casado con un noble de Porcuna. También él compuso sus cantares amorosos, no sólo en el dialecto de su tierra natal, el gallego, sino también en la lengua de su segunda patria, en castellano. Aunque el marqués de Santillana dice: «E aquel gran enamorado Macías del qual no se »fallan sino *quatro* canciones, pero ciertamente amorosas é de »muy fermosas sentencias», hállanse ya en el Cancionero de Baena cinco canciones de él (núms. 306-310, págs. 339-342, además de las cuales publican los editores, pág. 679, otras *dos* canciones de él, sacadas de un Cancionero manuscrito), y Garci Sánchez de Badajoz cita en su *Infierno de amor (Cancionero general*, Anvers, 1557, en 8 vol., fol. 165 v.°) los siguientes primeros versos de una canción que se ha perdido y era, según parece, de Macías:

Loado seas amor
por quantas penas padezco (1).

---

(1) La canción núm. 309 del Cancionero de Baena, atribuída á Macías, *Con tan alto poderío*, la atribuye el marqués de Santillana á Alfonso González de Castro, de Guadalajara (que vivió hacia 1385 ó 1415), y por lo mismo cita sólo *cuatro* canciones de Macías (véanse sus *Obras*, editadas por Amador de los Ríos, pág. 600, núm. XXII). El poema *El gentil niño*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

El arte poético portugués propiamente dicho, conservó también en este período el carácter de una poesía cortesana de conversación. Se desarrolló al par de la española y por su mediación, según la escuela provenzal-catalana de tiempos posteriores, si se atiende al tono y al colorido. A este concurrió la tendencia didáctica y la manera alegórica predominantes en todas partes en este período, como consecuencia de la alterada dirección del tiempo, la preponderancia que cada vez se hacía más fuerte del entendimiento sobre la fantasía, de lo concreto y real sobre lo idealizado, de la burguesía sobre los caballeros.

La lírica y la didáctica eran, por lo tanto, también en la poesía artística portuguesa del siglo XV, los dos elementos casi exclusivamente dominantes, y en la portuguesa más ex-

---

Narciso, atribuído á Macías por Sarmiento (l. c , págs. 318-319) y hasta por Ochoa (en la nueva edición de la *Colección* de Sánchez, París, 1842, página 4), no es de él, sino de Fernán Pérez de Guzmán, posterior á él (véase Puibusque, l. c. I, 418). Fray Iñigo López de Mendoza, que vivía bajo el reinado de los reyes Católicos, en su Cancionero sagrado (Zaragoza, 1492), en una poesía en que pinta y fustiga las locuras de los enamorados sus coetáneos, oponiéndolas al amor divino, hace la siguiente alusión á Macías:

Su danzar, su festejar,
sus gastos, justas y galas,
su trovar, su cartear,
su trabajar, su tentar
de noche con las escalas,
su morir noches y días,
para ser dellas bien quistos,
si los vieses, jurarías
que por el Dios de Macías
venderán mil Jesucristos.

(Publicado por Amador de los Ríos, l. c., pág. 621, núm. LXX). También representa un papel Macías en el *Infierno de enamorados* y en la *Querella de amor*, del marqués de Santillana. (Véase acerca de él Ticknor, l. c., parte I, págs. 291-292 y 586).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

clusivos aún, y con mucho, que en la española, á causa precisamente de su principio que era artístico-subjetivo del todo y de su falta de base popular-objetiva, así que como lo demuestra el señor Bellermann, en ella: «los cantares históricos se echan de menos constantemente» y «hasta el nombre romance entre los »portugueses ha sido siempre más bien la denominación de una »sencilla narración poética de una enamorada pareja de pas»tores, y no como entre los españoles, el canto de hazañas ca»ballerescas» (esto es, en la poesía artística portuguesa, véanse mis *Proben*, sobre todo en la pág. 12 y siguientes.)

Aún en este período continuó siendo la corte real el verdadero asiento y el centro de la cultura poética en Portugal, y no sólo se encierran en ella casi todos los poetas, sino que continúan apareciendo como los corifeos de este círculo de cantores cortesanos los miembros de la familia real. Así es que ante todos hay que nombrar, no sólo como protectores de los poetas, sino además como artistas activos, al hijo y al nieto de D. Juan I, alcanzando otro florecimiento posterior la poesía cortesana amorosa llevada á Portugal por la primera casa de los príncipes de Borgoña, gracias á la protección y cuidado de la segunda, cuyo fundador era D. Juan I. A la cabeza de los cantores regios de esta casa está el hijo mayor y sucesor de D. Juan I, el rey don Duarte (nació en 1391, reinó de 1433 á 1438). De sus poesías no se ha conservado, empero, más que la traducción de una canción latina religiosa de Juan Cassiano, que se halla en un escrito en prosa compuesto por él con el título de «Leal conselheiro,» el Consejero leal (1), y consta de coplas de redondilla mayor de seis versos con rima alterna, al modo de la de los ro-

(1) Véase acerca de esta colección de tratados y consideraciones filosóficomorales, manuscrita, en la biblioteca real de París, el artículo del vizconde de Santarem en P. París: *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, vol. III, págs. 335-343. Recientemente ha aparecido por fin impresa: «Leal Conselheiro o qual fez Duarte... public. por Z. L. Roquette.» París, 1843, en 4.°.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

mances. Su hermano, un año más joven que él, el infante don Pedro, duque de Coimbra, que recibió el nombre de «Muy viajador» por su viaje á Oriente (1), compuso versos en lengua portuguesa y castellana. De sus poesías en la primera sólo una se ha dado á conocer por completo; es, á saber, la loa al famoso poeta español Juan de Mena (Em louvor de Joam de Mena), que se halla en el *Cancionero* de Resende, loa en coplas de arte común, con la contestación en estrofas de once versos, escrita en español por Mena. De otra loa portuguesa del infante á la ciudad de Lisboa (Em louvor da cidade de Lisboa, en Brito *Monarchia Lusitana*, tomo I, parte II, cap. 15, pág. 197), sólo se ha conservado una estrofa (de doce versos). Sus restantes poesías portuguesas, á las que pertenecen canciones religiosas en loor de la Santa Vírgen, no se conservan ya. Se ha conservado perfectamente, por el contrario, y ha sido impreso á menudo, su poema didáctico, ascético-moral, de mayor extensión, escrito en lengua castellana, acerca del menosprecio del mundo, que consta de 125 coplas ú octavas en versos de arte mayor, y para el que tomó por modelo, como es patente, el *Laberinto*, de Juan de Mena (2). Este amor á la poesía se transmitió del padre al hijo,

(1) La descripción de su viaje, que se supone escrita por uno de sus doce compañeros, Gomes de Santo Estevão, es un relato exornado románticamente, lleno de fábulas y maravillas, semejante á nuestro *Herzog Ernst* «duque serio,» habiéndose hecho por lo mismo, como éste, un libro popular que se ha conservado hasta nuestros días en Portugal y en España. Tengo á la vista las siguientes tiradas de él: «Libro de las maravillosas cosas que vido el Infante don Pedro de Portugal, el qual anduvo todas las partidas del mundo, etc.» Zaragoza, 1570, en 4.° gótica.—Y «Livro do Infante D. P. de P., o qual andou as sete partidas do mundo, feito por Gomes de Santo Estevão.» Lisboa, 1767, en 4.°

(2) Se ha publicado bajo el título de «*Coplas* fechas por el muy illustre Señor Infante D. Pedro de Portugal, en las quales ay mil versos con sus glosas contenientes del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo: demostrando la sua vana e feble vanidad,» s. l. etc. a. in folio, probablemente del año 1478, glosado y editado por el español Anto-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

pues uno de éstos era precisamente el don Pedro, entonces condestable de Portugal, á quien dirigió su tan á menudo citada carta acerca del arte de la poesía el marqués de Santillana. Debió de haberse ensayado como poeta siendo todavía muy joven, puesto que el marqués le alababa ya á causa de sus propios trabajos poéticos («Algunas cosas gentiles que yo he visto compuestas de la vuestra prudencia» le dice en la carta). Pero tampoco de éste se ha conservado más que una parte de sus poesías, escrita en lengua castellana. «Prueban—»observa con razón el señor Bellermann—cómo en el siglo XV »los poetas portugueses tenían afición á la lengua española, »sin duda porque la poesía castellana de este siglo ofrecía á los »vecinos portugueses un distinguido modelo.» Y en realidad, la circunstancia de que desde entonces hasta muy entrado el siglo XVII siguió creciendo la costumbre de los portugueses de componer en español, mientras desde mediados del siglo XV—cesación de la poesía cortesana gallega, común á ambas naciones y reparación lingüística más acusada de ellas—era «casi inaudito» el caso inverso (v. Bonterwek, l. c., pág. 56) muestra esta circunstancia como la influencia de la poesía castellana sobre la portuguesa, ya notada en el período precedente, y que surgió de los trovadores españoles que componían en gallego, y como consecuencia de ella la transformación en

---

nio de Urrea.—Véase Antonio Ribeiro dos Santos, «*Memoria sobre as origens da Tipographia em Portugal no seculo XV;* en las *Memorias da litteratura portuguesa,* tomo VIII, parte II, Lisboa, 1814, 4, págs. 62-654. Sin embargo, deben de haber existido ediciones más antiguas, completamente perdidas ya, de las obras de este infante. También en J. Soares da Sylva, *Collecçao dos documentos para a vida de Joao I,* Lisboa, 1734, en 4.°, tomo IV, pág. 465 sig., y al final de la cuarta parte de los *Parallelos de Principes,* de Francisco Soares Toscano, Evora, 1623, y finalmente en el *Cancioneiro* de Resende (Stuttgard, parte II, págs. 73-108) (*a*).

(*a*) Hoy está plenamente demostrado que este poema no pertenece al Infante D. Pedro de Portugal, sino á su hijo el Condestable.—(M. M. y P.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sentido más nacional de la última se iba haciendo cada vez más patente é indudable. La causa de esta costumbre y de la reciprocidad de acción mutua entre ambas literaturas nacionales que en ella se manifiesta, no hay que buscarla, empero, como Bouterwek piensa, nada más que «en las relaciones íntimas que guardan entre sí el lenguaje portugués y el castellano,» sino sobre todo en la muy citada y no bastante tenida en cuenta diferencia de principio de la literatura castellana y de la portuguesa, y en las consecuencias ulteriores que de ella resultan: el espíritu popular, jamás renunciado del todo, enérgico y vivo, y la actividad de la musa española; y el espíritu artístico, de imitación, necesitado siempre de extraña ayuda y la pasividad de la portuguesa; consecuencias que se ponen más de relieve por el conflicto de ambas literaturas, y que tenían que mostrarse precisamente así.

Corresponde á Bellermann el mérito de haber llamado la atención sobre estas poesías del condestable D. Pedro, que hasta hoy habían permanecido ignoradas. «Poseo—dice—de »este D. Pedro una serie de composiciones poéticas, copiadas »de un antiguo manuscrito aún no impreso, que se halla toda»vía en una biblioteca privada de Lisboa. La obra toda, escri»ta en 80 hojas en pergamino, es llamada al final *Tragedia de »la insigne reina Doña Isabel*, estando dedicada por el poeta »al recuerdo de la temprana muerte de su querida hermana, la »esposa de Alfonso V, que murió el año 1455. Se compone de »trozos en prosa y en verso y en una especie de forma dramá»tica». En el manuscrito no tiene por título más que las palabras: *Paine pour joie*, y está dedicada, en un prólogo del autor, á su joven hermano, D. Jaime, que murió siendo Cardenal en 1459. A juzgar por los datos que acerca de su contenido nos proporciona el Sr. Bellermann (pues no nos da muestras de él), tiene también esta obra tendencia religioso-didáctica en cuanto el poeta prueba la inconstancia de todo lo terrenal con sus propias y tristes experiencias amorosas y con las pérdidas que sufrió, sobre todo la de su querida hermana Isabel, llegando

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

á la persuasión de que sólo se ha de hallar consuelo en la sumisión cristiana á la voluntad de Dios.

Merece, finalmente, ser mencionado aquí un miembro femenino de esta familia de amantes del arte: Doña Filipa de Lancaster, hermana también del ya citado condestable de Portugal (nacida en Coimbra en 1437, muerta en 1493 en el convento de Cistercienses de Odivellas, junto á Lisboa, en que pasó la mayor parte de su vida, sin profesar por ello en los votos de la Orden). Además de diferentes meditaciones que compuso, tradujo del latín, de *Laurentius Justinianus*, un tratado sobre la vida y la soledad, y del francés un libro de evangelios y homilías, del cual se conserva todavía en aquel convento un lujoso manuscrito, en que se halla á la vez como dedicatoria de la obra un poemita lleno de sentimiento: *Ao bom Jesu* que ha publicado Bellermann. Es una canción de arte menor.

No menos amigos y protectores del arte de la poesía eran los reyes D. Juan II (reinó de 1481 á 1495) y D. Manuel (reinó de 1495 á 1521) y si no se sabe de ellos que se hubieran ejercitado en él, por lo menos reunieron una numerosa corte poética en torno suyo, pues á sus reinados corresponde la edad de oro de la verdadera poesía cortesana y de la conversación portuguesa, que afortunadamente halló un diligente recolector y ordenador en García de Resende, que vivió en la corte de aquellos dos príncipes y cerca de sus personas (primero como secretario particular, después como chambelán) y que era un diestro poeta. El *Cancioneiro general*, dispuesto y editado por él, merece en realidad el nombre de un cancionero propiamente cortesano, pues contiene poesías de casi todos los vates portugueses más importantes de la segunda mitad del siglo XV y de los primeros decenios del XVI; por lo menos no se conocen de este último tiempo más nombres de poetas que los que allí aparecen. Estos poetas pertenecen todos á una sociedad cortesana cerrada, llevando sus poesías el sello de las que brotan de tales sociedades y de la conversación poética que en ellas se concentra, y dando, por lo mismo, una imagen per-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

fecta de esta corte poética y de sus entretenimientos de sociedad, pero á la vez también del estado que entonces alcanzaba la poesía portuguesa. Lo que hace más estimable esta colección es que no ha llegado hasta nosotros ninguna otra contemporánea y de su clase (1). Este *Cancioneiro*—llamado «general» acaso por consideración á las colecciones misceláneas esencialmente distintas de él, los cancioneros generales españoles de Fernández de Constantina y Fernando del Castillo, que habían aparecido poco antes que él,—este cancionero fué impreso por primera vez el año 1516 en Almeirim y Lisboa, por un alemán (per Herman de Campos, alemam) y después de no haber estimado los portugueses que merecía una reimpresión este importante monumento de su literatura en más de trescientos años, á pesar de haberse conservado apenas una media docena de ejemplares de él, fué otro alemán quien emprendió su segunda edición, pero en Alemania misma, á expensas de una sociedad alemana de bibliófilos y bajo la dirección de un editor alemán.

Apareció formando parte de la «Biblioteca de la unión literaria de Stuttgart» en los años 1846, 1848 y 1852, en tres tomos en 8.º (los tomos XV, XVII y XXVI de la precitada «Biblioteca») en una muy cuidadosa tirada y con una preciosa introducción del Sr. Dr. E. K., v. Kausler. También este docto conocedor de la literatura portuguesa, ha señalado con muy fino tacto el carácter esencial del Cancionero de Resende como cancionero verdaderamente cortesano, diciendo (par-

(1) *El Cancionero portugués,* dice Bellermann en la nota 31—«que se »conserva manuscrito en la Biblioteca real de Madrid, y del que se da »noticia en las *Mem. da lit. portug.,* tomo III, pág. 59 y siguientes, no »es otra cosa más que un fragmento de el de Resende.—*El Cancionero,* de »Pedro Ribeiro, aún no impreso, del cual habla Machado (tomo III pági»na 611, 540), pero que no se encuentra ya, pertenecía á la segunda mitad »del siglo XVI, fué escrito en el año 1577, y lo que de él se conoce son so»netos, poesías á modo de canzone y otras por el estilo», esto es: poesías del período posterior á la introducción del gusto clásico-italiano.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

te I, pág. XII): «No entraba en su plan (el de Resende) ó más »bien no pensaba en ello, el recoger cancioneros no escritos ó »que anduvieran en boca del pueblo, sino lo que quería legar »á la posteridad era lo que entraba en su dominio, lo que ha»bía creado *el presente docto y sereno* con conciencia poética, »junto á algunas poesías del pasado, que podían ponerse al »lado de las restantes aún no antiguas y de igual origen».

Para lo que en primer término recogió y anotó Resende, este cancionero de la corte poética, fué como Alfonso de Baena el suyo para distracción de D. Juan II de Castilla y de su corte, Resende para deleite de su real señor D. Manuel (em que vossa alteza fosse seruido et tomasse desenfadamento) y para celebrarlo á él y á su padre D. Juan II (véase su *Prologuo... ao prinçepe nosso senhor*.)

Corresponde, en todo caso, á Bellermann el mérito de haber concedido el primero á este monumento toda la importancia que se le debe y haberlo caracterizado de un modo excelente.

Por lo tanto, voy á insertar aquí, en cuanto sea dable, con las propias palabras del autor, los rasgos generales de su caracterización del contenido de este cancionero, que á la vez lo es de la poesía portuguesa en el período en que venimos ocupándonos, para completar este bosquejo de una historia de la poesía portuguesa hasta la introducción del estilo italiano, tal como puede escribirse después de los trabajos preliminares del señor Bellermann.

Así como ya está condicionado por la naturaleza de la poesía palaciega y de sociedad que todos sus productos lleven un tipo común, precisamente aquel color cortesano y el tono convencional del que no osaban apartarse mucho ni aun los más atrevidos, porque hubieran cesado de ser en el mismo punto aptos para la corte y los salones, así tienen también la mayor parte de las composiciones del *Cancioneiro general* una cierta semejanza entre sí por el suelo común en que nacieron, y á pesar de que proceden de muchos autores (Resende mismo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cita en el registro de su obra 75 poetas, y si se añaden las personas que aparecen en aisladas poesías, en los *louvores* y otras semejantes con pequeñas contribuciones, sube su número hasta más de 300), diferéncianse tan poco por la individualidad que en ellos se expresa, que pueden muy bien ser clasificados y caracterizados en masa, según su contenido y su forma, sin atender para nada al autor.

El mismo Resende ha expuesto bastante claro y completamente la ocasión, el contenido y la tendencia de estas canciones en el prólogo á su colección (1). Puédense, por lo tanto, dividir desde un principio las poesías de esta colección en canciones de asunto serio, canciones de asunto alegre, entre las que hallan cabida á menudo las sátiras, y como una subdivisión de estos dos géneros las canciones sociales en el sentido de que en su composición tomaran parte, más que un poeta, á menudo toda una alegre sociedad, por lo cual se caracterizan de nuevo como producto de una sociedad cortesana cerrada.

Entre las primeras composiciones poéticas se halla un cierto número de canciones sagradas. Sin embargo, el *Cancioneiro* portugués no contiene ni tantas poesías religiosas ni tan hondamente sentidas como los cancioneros españoles del mismo tiempo. Las canciones profanas de asunto serio son, en su mayor parte, elegías á la muerte de los reyes y príncipes, ó quejas amorosas elegiacas. Entre ellas no se hallan más que muy pocas poesías narrativas ó históricas. Mucho más numerosas son las canciones de asuntos alegres, en la mayor parte de las

(1) «No qual conto entra *a arte de trovar* que em todo tempo foy muy »estimada, e com elas nosso *Senhor louvado*, como nos *hynos e canticos* »que na santa ygreja se cantam, se veraa. E assy muytos *emperadores*, »*reys* e *persoas de memoria* polos *rrymanços* e *trovas* sabemos mas esto»rias, e nas *cortes* dos grandes prinçepes he muy necessaria na *jentileza*, »*amores, justas* e *momos,* e tambem para os que maos *trajos e envençoes* »fazem, per trovas son *castigados* e lhe dam *suas emendas,* como no livro »ao diante se veraa.»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cuales se manifiesta claramente la intención de que sean un entretenimiento de sociedad; hallándose así, junto á muchas declaraciones amorosas dirigidas á damas, epístolas poéticas á amigos; peticiones en forma poética, dirigidas á las veces al rey mismo; descripciones satíricas de costumbres y denuncias de personas, en una palabra, poesías de ocasión de toda clase, cantadas en burla y broma. Sobre todo, las frecuentes fiestas de la corte era lo que daba múltiples ocasiones de juegos poéticos, v. gr., letras ó divisas para los torneos, juegos de cañas y corridas de toros (en el Cancionero español se hallan también: Las invenciones y letras de justadores), salidas de ingenio, en que es tan rico el libro, que forman una sección aparte, bajo el nombre de *Cousas de folgar*, como en el *Cancionero* español *Obras de burlas*, etc., etc. A las poesías sociales, finalmente, para cuya composición se reunían muchas personas, ofrecían ocasión, sobre todo las reuniones de la tarde en la corte, *os seroes*, en que se ingeniaban los concurrentes en acortar las horas con toda clase de disputas y juegos poéticos. Si hallaba alguna contradicción la opinión que expresara uno acerca de un objeto de gusto, de moral ó de moda, ó sobre cosas del corazón, se proponía esto á la reunión como un tema bajo forma poética, y se hablaba acerca de ello por diferentes partes y en verso. A los oradores que se oponían unos á otros se asociaban con frecuencia partidarios y abogados, *ajudas*, se les rogaba también á las mujeres que dieran su juicio, hasta que finalmente se llegaba á una transacción ó daba fin á la disputa la sentencia de una autoridad reconocida. Estas poesías polémicas son, claramente se ve, eco de las *tenzone*, *partimens* y *torneiamens* tan corrientes en la poesía de los trovadores. De clase más sencilla son las cuestiones que, propuestas por uno de la reunión, eran contestadas por otro, manteniendo á las veces el mismo pie forzado de rima, de donde nacían á menudo grandes poemas dialogados. Estos juegos de preguntas y respuestas, que con frecuencia son verdaderos enigmas y acertijos, forman también en el Cancionero de Cas-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

tilla una sección especial, bajo el título de *Preguntas y respuestas*, y parecen haber sido introducidas por los trovadores catalanes, entre los cuales las hallamos igualmente con el nombre de *Demandàs y respostas*. Con frecuencia ofrece también materia para canciones el homenaje á las mujeres, estando unos junto á otros los poemas de esta clase en gran número en el *Cancioneiro* bajo el nombre de *Louvores*, loores. El amante empieza la canción, pero le place que sea anunciada la fama de su dama también por sus amigos, que se expresan acerca de ella, cada uno en su estrofa, á su manera y según su modo de concebir el asunto. A menudo, á la conclusión se le recompensa con una alabanza al más fino loador de la dama celebrada.

Forman un apéndice á estos diversos poemas, que en su mayor parte están compuestos en portugués, si bien hay algunos en castellano, varias traducciones de las *Heroidas* de Ovidio, que, como tan antiguos ensayos, no dejan de ofrecer interés en su vestidura exageradamente romántica.

Si consideramos ahora en su conjunto la poesía portuguesa del período en que venimos ocupándonos, tal como se nos aparece en este *Cancioneiro*—que, por lo demás, si bien el único, basta seguramente para darnos una acabada imagen del mismo, imagen que podría ser ampliada cuantitativamente por una docena de colecciones semejantes, pero apenas cualitativamente—hallamos en ella todos los rasgos esenciales que caracterizan á toda poesía cortesana, desde la de los antiguos trovadores hasta la de la corte de Luis XIV. Su tarea capital es la alabanza de príncipes y damas, entretenimiento de la sociedad, sea halagándola con ingeniosa galantería, sea á su costa con chispeante maledicencia, pero siempre dentro de ciertos límites convencionales y según una medida que lo nivela todo, y por lo mismo es á todos asequible, porque el *bon ton* de la sociedad elegante de entonces rechaza cualquier subjetividad que se exprese anormalmente y se eleve sobre los demás, lo cual podría tomarse fácilmente como *mauvais genre;* y por lo tanto, uniformidad hasta la monotonía, exteriorismo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

hasta la superficialidad, observancia de lo tradicional hasta la vulgaridad (1).

Estos rasgos que la poesía cortesana portuguesa tiene de comunes con las demás del mismo género, no sólo se modificaron, como siempre, por las circunstancias generales del tiempo, sino en particular por la influencia de la poesía artística catalana provenzal, la llamada *gaya sciensa de trobar,* de Tolosa, que, llevada á fin del siglo XIV de allí á Cataluña, Aragón y Valencia, obró sobre la poesía artística castellana, y por ésta, finalmente, sobre la portuguesa, hasta tal punto, que le sirvió de modelo para la elección y manera de concebir y tratar la materia, para el desarrollo más artístico de los enlaces de rima y de la estructura estrófica en general y para algunos géneros poéticos en especial (como hemos visto más arriba en las disputas poéticas y los juegos de preguntas y respuestas) (2). De aquí precisamente el chocante contraste de esta manera de sentir y expresarse en la poesía cortesana española y portuguesa de aquel tiempo, manera recibida, estereotipada, y por lo mismo afectada é hipócrita al parecer, con la rudeza y verdor de las costumbres y caracteres de la vida real y efectiva (3); de aquí también la no menos

(1) Véase, por ejemplo, acerca del nacimiento y carácter de la poesía caballeresco-cortesana, lo que dice Prutz en su *Literarhist. Taschenbuch,* año 1843, págs. 320 á 325.

(2) Así, por ejemplo hallamos en cancioneros españoles y portugueses aquellos fragmentos de canciones ó estrofas aisladas, y hasta con el mismo nombre que en la poesía trovadoresca, las llamadas *esparsas,* cuya derivación etimológica y la de la cosa misma no ha sabido explicar bien Bouterwek, l. c. pág. 45, por su desconocimiento precisamente de la poesía provenzal.

(3) Véase Durán, *Cancionero y Romancero de coplas y canciones de arte menor,* etc. Madrid, 1829, en 8.º Advertencia;—y lo que Schlosser ha dicho acerca de ese mismo contraste en la poesía cortesana alemana de la Edad Media, en la crítica que del citado ensayo de Prutz hizo en el *Heidelberg. Jahrbuch,* correspondiente á Enero y Febrero de 1843, pág. 26.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

chocante falta de poesías históricas, fundadas en la vida nacional, en la poesía artística así castellana como portuguesa de entonces, tanto más sensible en la última cuanto que junto á ella no subsistió y fué desenvolviéndose cada vez más ricamente, como junto á la primera, una poesía popular en que se expresara con tanta verdad y fuerza la conciencia nacional que no podía ignorarla ni aun la misma poesía cortesana de Castilla, á pesar del desdén que naturalmente sentía á todo lo popular, y no obstante el predominio del influjo extraño, conteniendo ésta en el respecto de la materia muchos más elementos populares que la portuguesa. Así es que faltan á la portuguesa, v. gr. los *romances con glosas y sin ellas* del *Cancionero español*, que son en su mayor parte imitaciones ó parodias de los viejos romances populares.

Al fin del precedente período hemos visto cómo la poesía popular obró sobre la española, y mediante ésta sobre la poesía artística y cortesana portuguesa en el aspecto formal, gracias á la introducción de los versos populares y nacionales de arte común ó real y de arte mayor, en vez de los metros provenzales corrientes antes en la poesía artística galaico-portuguesa, aunque nunca en la castellana. En conformidad con el Sr. Bellermann, considero un momento tan importante y un criterio tan característico la transformación en sentido más nacional de la poesía portuguesa obrada precisamente gracias á esa modificación formal, como que hago datar de él un nuevo período de esta poesía. Y en realidad, afirmábanse tan exclusivamente estas formas nacionales en la poesía artística castellana y portuguesa de este período, que hasta el ya mencionado influjo de la gaya ciencia, tan predominante en otros respectos, no pudo apartarle de ellas ó limitarla en ello, mientras la poesía artística catalana-aragonesa volvía á aceptar prontamente, ó más bien conservaba los metros provenzales (como lo prueban los poemas en lenguaje valenciano que se hallan en el Cancionero español, donde, por el contrario, todos los poemas castellanos están compuestos en los dos metros

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

fundamentales indígenas ó en sus derivaciones). Estos metros provenzales tomaron ya carta de naturaleza en la poesía portuguesa, y en su próximo período volvieron á ser introducidos como una novedad con el estilo italiano, si bien primeramente por mediación de la poesía española. Acerca de este fenómeno seguramente notable, ha hecho ya notables observaciones Sarmiento (l. c. págs. 360-361) (1).

Fuera de estos metros nacionales se hallan en los Cancioneros de los españoles y portugueses conservados muchos géneros poéticos populares, comunes á ambas naciones, como las canciones de arte menor ó cantigas de los portugueses, los villancicos ó vylancetes (vilhancicos), glosas, etc.

Con pocas diferencias, que resultan de las observaciones hechas hasta aquí, estoy conforme, por lo tanto, con el señor Bellermann, cuando, hablando de los poetas del *Cancioneiro* de Resende como representantes de la poesía artística portuguesa en la segunda mitad del siglo XV y los primeros decenios del XVI, dice: «Forma el segundo período de este arte

---

(1) «Lo más que se adelantó con su introducción (la gaya ciencia en »España y Portugal), ha sido el más freqüente exercicio, y tal qual no»vedad en los asuntos, ó en el modo de tratarlos, proponiéndolos á la cen»sura. Los de la Corona de Aragon se aficionaron á los versos hendecasy»labos, ó de soneto, como se ve en Aussas March y en otros..... Pero aun»que ese metro, como hemos visto, no era ignoto á los castellanos (esto »es, desde el marqués de Santillana), no por eso le admitieron como fa»miliar hasta después de Garcilaso y del Boscan, más de cien años des»pues de introducida la Gaya..... Esto se evidencia si se lee todo el Can»cionero general; pues siendo cierto que en él hay más de ciento y veinte »Poetas, y que los más vivieron en este siglo décimo quinto, no hay en »todo él versos hendecasylabos de Poeta Castellano, aunque hay algunos »de Poetas Italianos, y Lemosinos. *Esto mismo digo del Cancionero Gene»ral Portugués*, en el qual se contienen más de ciento y cinqüenta Poetas »Portugueses, que vivieron en el dicho siglo en que estamos. Así, pues, »afirmo, que si en la Corona de Aragon se introdujo con la Gaya algún »nuevo género de metro, *ninguno se introduxo en las dos Coronas de »Castilla y de Portugal.*»

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

»de poesía, que se muestra aquí totalmente (?) autónoma, sin »influencia del extranjero (?), ni siquiera de la vecina tierra »castellana, estando en medio de ella, entre aquellas más anti- »guas poesías, que, como hemos visto, denuncian una fuerte »imitación del arte provenzal, y entre las siguientes, que por »el conocimiento que los portugueses adquirieron de los gran- »des poetas italianos, se apropiaron mucho de éstos y por ello »entraron en un más alto grado de cultura».

De los más importantes de estos poetas, de los que publica en parte muestras en el apéndice, da el señor Bellermann breves noticias biográficas, las cuales, aunque muy interesantes, así como el rico apéndice de muestras de manuscritos y obras impresas raras (en la obra misma se publican algunas de las poesías de que se habla en el original, con traducciones en verso muy bien hechas), me contento nada más que con remitir á ello al lector (1). Sólo voy á mencionar á dos de los poetas del *Cancioneiro* aquí nombrados: á Bernardim Ribeiro y á Francisco Sá de Miranda, puesto que los dos forman época en la historia de la poesía portuguesa. La verdad es que sus composiciones, que se hallan en el *Cancioneiro*, en nada se diferencian de las restantes, perteneciendo todavía á este período, pero por sus demás obras se hicieron fundadores de una nueva dirección del gusto y medianeros entre éste y el próximo siguiente período. Pues Ribeiro es por sus églogas, que tienen todavía formas enteramente nacionales y más color local popu-

(1) Da Costa e Silva, en su obra tantas veces aquí citada, ha hablado en especial de los siguientes poetas del *Cancioneiro general*, dando muestras de sus trabajos: García de Resende (I, 121-141); Ayres Telles de Meneses (I, 145-150); Alfonso Valente (I, 151-157); Fernao da Silveira (I, 157-166); Alvaro de Brito Pestana (I, 167-176); D. Joao Manoel (I, 176-184); Luiz Henrique (I, 184-194); D. Joao de Menezes (I, 194-198); Jorge de Aguiar (I, 198-201); Francisco da Silveira (I, 202-205); D. Rodrigo de Monsante (I, 205-210); Diego de Mello (I, 210-213); Diego Brandao (I, 213-231); Henrique da Motta (I, 231-240).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

lar que la mayor parte de las restantes, y por su novela en prosa sentimental, semicaballeresca y semipastoril, conocida bajo el título de *Menina e moça*, el fundador de estos dos géneros poéticos, cultivados de manera preferente por los portugueses. Sá de Miranda, empero, fué, como es sabido, el introductor del estilo clásico italiano y de los metros y géneros poéticos italianos, y con él empieza un nuevo período del arte poético portugués, pues que él, que glosó antes á Jorge Manrique, siguió ahora el ejemplo que habían dado Boscán y Garcilaso. Así es como los dos Cancioneros generales, el castellano y el portugués, contuvieron de notable manera poesías de los dos protagonistas del nuevo período: el uno de Boscán, el otro de Sá de Miranda (1).

(1) Véase Da Costa e Silva, l. c. I, págs. 102-113, acerca de Bernardim Ribeiro, y II, págs. 8-74, acerca de Sá de Miranda.

FIN

DE LA SEGUNDA PARTE Y DE LA OBRA.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ÍNDICE

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

anno.—La Génesis y la Evolución del ·echo Civil, 15 pesetas.—La Reforma in- gral de la legislación Civil, (segunda par- de La Génesis), 4 pesetas.

ofurado.—Cartas amatorias, 3 pesetas.

ujo Sánchez.—Goya, 3 pesetas.

nal.—El Derecho de Gracia, 3 pesetas.— visitador del preso, 3 pesetas.—El Delito lectivo, 1'50 pesetas.

er.—Derecho internacional privado, 6 setas.

lla, Neumann, Kleinwachter, rse, Wagner, Mithof y Lexis.— onomía, 12 pesetas.

nevale.—Filosofía jurídica, 5 pesetas.— Cuestión de la pena de muerte, 3 pesetas.

ins.—Resumen de la filosofía de Herbert ncer, 2 tomos, 15 pesetas.

ado Montero.— Problemas jurídicos temporáneos, 3 pesetas.

els.—Origen de la familia, de la propie- l privada y del Estado, 6 pesetas.

illée.—Novísimo concepto del Derecho Alemania, Inglaterra y Francia, 7 pese- —La Ciencia social contemporánea, 8 pe- s.—Historia de la Filosofía, 2 tomos, 12 etas.

marino.—Lógica de las pruebas, 2 to- , 15 pesetas.

falo.—La Criminología, 10 pesetas.— emnización á las víctimas del delito, 4 etas.—La superstición socialista, 5 ptas.

istone.—Los grandes nombres, 5 ptas.

court.—Historia de María Antonieta, 7 etas..—Historia de la Pompadour, 6 ptas.

zález.—Derecho usual, 5 pesetas.

hen. Teoría sobre los cambios extran- s, 7 pesetas.

ve.—La Sociedad futura, 8 pesetas.

s.—Manual del Juez, 12 pesetas.

plowicz.—Derecho político filosófico, esetas.—Lucha de razas, 8 pesetas.

au.—La Educación y la herencia, 8 pe- s.

ter.—Sumario de Derecho romano, 4 etas.

ing.—Cuestiones jurídicas, 5 pesetas.

s Ingram.—Historia de la Economía itica, 7 pesetas.

hs, Hirsch, Stokvis y Würzburg. studios de Higiene general, 3 pesetas.

ge.—Luis Vives, 2'50 pesetas.

leye.—Economía política, 7 pesetas.

broso, Ferry, Garofalo y Fiore- —La Escuela Criminalógica Positivista, setas.

duca.—El Procedimiento Penal y su rrollo científico, 5 pesetas.

ens.—Derecho Internacional, 3 tomos, esetas.

er.—La Administración y la organiza- administrativa en Inglaterra, Francia, nania y Austria. Introducción y exposi- de la Organización administrativa en aña, por Adolfo Posada, 5 pesetas.

Miraglia.—Filosofía del Derecho, dos tomos, 15 pesetas.

Neumann.—Derecho Internacional público moderno, 6 pesetas.

Posada.—La Administración política y la Administración social, 5 pesetas.

Renán.—Estudios de Historia Religiosa, 6 pesetas.—Vida de los Santos, 6 pesetas.

Ricci.—Tratado de las pruebas, dos tomos, 20 pesetas.

Rogers.—Sentido económico de la Historia, 10 pesetas.

Savigny.—De la vocación de nuestro siglo para la legislación y para la ciencia del derecho, 3 pesetas.

Schopenhauer.—Fundamento de la moral, 5 pesetas.—El mundo como voluntad y como representación, 12 pesetas.—Estudios escogidos, 3 pesetas.

Sighele.—El Delito de dos, pesetas.—La Muchedumbre delincuente, 4 pesetas.—La Teoría positiva de la complicidad, 5 pesetas.

Spencer.—La Justicia, 7 pesetas.—La Moral, 7 pesetas.—La Beneficencia, 6 pesetas. —Las Instituciones eclesiásticas, 6 pesetas. —Instituciones sociales, 7 pesetas.—Instituciones políticas, dos tomos, 12 pesetas.—El Organismo social, 7 pesetas.—El Progreso, 7 pesetas.—Exceso de legislación, 7 pesetas, —De las Leyes en general, 8 pesetas.—Etica de las prisiones, 10 pesetas.

Stahl.—Historia de la Filosofía del Derecho, 12 pesetas.

Sumner-Maine.—El Antiguo Derecho y la costumbre primitiva, 7 pesetas.—La Guerra, según el Derecho internacional, 4 pesetas.—Historia del Derecho, 8 pesetas.—Las instituciones primitivas, 7 pesetas.

Supino.—Derecho Mercantil, 12 pesetas.

Taine.—Historia de la literatura inglesa contemporánea, 7 pesetas.—Los orígenes de la historia de la literatura inglesa, 7 pesetas.

Tarde.—Las Transformaciones del Derecho, 6 pesetas.—El Duelo y el delito político, 3 pesetas.—La Criminalidad comparada, 3 pesetas.—Estudios penales y sociales, 3 ptas.

Varios autores.—(Aguanno, Altamira, Aramburu, Arenal, Buylla, Carnevale, Dorado, Fioretti, Ferri, Lombroso, Pérez, Oliva, Posada, Salillas, Sanz y Escartín, Silió, Tarde, Torres Campos y Vida).—*La Nueva Ciencia jurídica*, dos tomos, 15 pesetas.) Contiene grabados.

Idem.—(Aguanno, Alas, Azcárate, Bances, Benito, Bustamente, Buylla, Costa, Dorado, F. Pello, F. Prida, García Lastra, Gide, Giner de los Ríos, González Serrano, Gumplowicz, López Selva, Menger, Pedregal, Pella y Forgás, Posada, Rico, Richard, Sela, Uña y Sarthou, etc.)—*El Derecho y la Sociologia contemporáneos*, 12 pesetas.

Idem.—Novelas y Caprichos, 3 pesetas.

Vivante.—Derecho Mercantil, 10 pesetas.

Wolf.—La Literatura castellana y portuguesa, con notas de M. y Pelayo, 15 pesetas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LA ESPAÑA MODERNA

AÑO IX

Esta Revista, la más importante de España, ve la luz el 1.° de cada mes en tomos en 4.° de más de 200 páginas, escrita por los mejores publicistas españoles. Publica en todos los números una sección con el titulo de *La Prensa Internacional*, en la cual se incluyen, íntegros ó extractados, los artículos de la prensa de todo el mundo que más hayan llamado la atención durante el mes.

CONDICIONES DE SUSCRIPCIÓN

En España, seis meses, **diez y siete pesetas;** un año, **treinta pesetas.**—En las demás naciones europeas y americanas, y en las posesiones españolas, un año, **cuarenta francos,** enviando el importe á esta Administración en letras sobre Madrid, París ó Londres.—Todas las suscripciones deben partir de Enero de cada año. A los que se suscriban después, se les entregarán los números atrasados.—Se suscribe en la Cuesta de Santo Domingo, 16, principal, Madrid.

Director: José LÁZARO.

OBRAS DE DERECHO INTERNACIONAL.

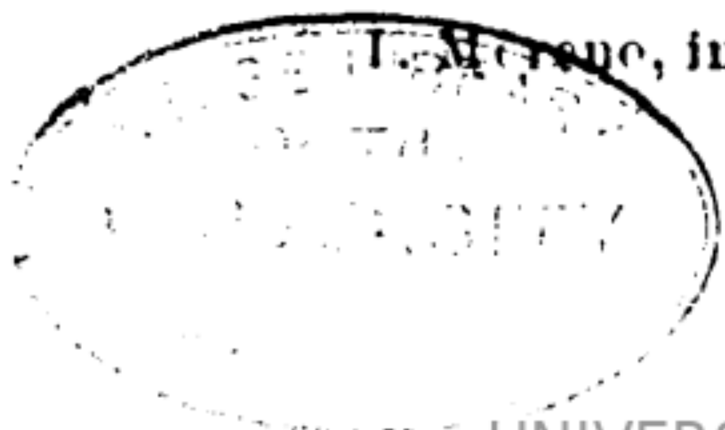
Neumann (Barón Leopoldo de).—*Derecho Internacional público moderno,* traducido del alemán por A. Sela, profesor de esta asignatura en la Universidad de Oviedo. Un vol. en 4.° mayor, 6 pesetas.

Martens (F. de.)—*Tratado de Derecho internacional* (público y privado). Obra traducida del ruso con prólogo y notas de J. F. Prida, profesor de esta asignatura en la Universidad de Valladolid. Tres grandes vols. en 4.° m., 22 pesetas.

Asser (T. M. C.)—*Derecho Internacional privado;* obra completada por A. Rivier, traducida, prolongada y anotada, por J. F. Prida, profesor de esta asignatura en la Universidad de Valladolid. Un volúmen en 4.° m. 6 pesetas.

Sumner-Maine (Sir H.)—*La Guerra según el Derecho internacional.* Un vol. en 4.° m., 4 pesetas.

I. Moreno, impresor.—Blasco de Garay, 9.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

15Aug'61 I 7
SANTA BARBARA
INTERLIBRARY LOAN
NOV 13 1972
REC'D LD
THREE WEEKS AFTER RECEIPT
AUG 14 1961
NON-RENEWABLE
1587
DEC 11 1972
24Apr'62MS
REC'D LD
JUN 7 1962
NOV 19 1966 68
REC'D LD JUN 15 70 -6 PM 6
Due end of FALL Quarter
subject to recall after —
NOV 14 '70 22
REC'D LD
RECEIVED -2 PM 1 4
SEP 27 1988
LD 21A–50m-12,'60
(B6221s10)476B
General Library
University of California
Berkeley
CIRCULATION DEPT.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C003083641

Wolf.
141714
v. 2

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF CALIFORNIA